ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ (УНИВЕРСИТЕТ)
МИНИСТЕРСТВА ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»

На правах рукописи

Анисимов Владислав Евгеньевич

КИНОДИСКУРС КАК ИЕРАРХИЧЕСКОЕ СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКО-, ФРАНКО- И АНГЛОЯЗЫЧНОГО КИНОДИСКУРСОВ)

Специальность 5.9.8. Теоретическая, прикладная
и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук, профессор
Ларионова Марина Владимировна

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 5

ГЛАВА 1. ДИСКУРС И КИНОДИСКУРС В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ 31

1.1. Феномен дискурса в российских и зарубежных научных школах 31

1.2. Дискурс как особое семиотическое пространство 47

1.3. Свойства и характеристики кинодискурса как семиотического пространства 64

1.3.1. Структура, основные характеристики, акторы и жанры кинодискурса 64

1.3.2. Институционально-личностные параметры кинодискурса 82

1.3.3. Полимодальность и лингвокреативность кинодискурса как его специфические характеристики..... 107

1.4. Семиотическое пространство кинодискурса..... 114

Выводы по Главе 1 131

ГЛАВА 2. ВНЕШНЯЯ ИЕРАРХИЯ КИНОДИСКУРСА..... 134

2.1. Иерархия как категория научного знания и ее применение к феномену дискурса 134

2.2. Конститутивные элементы внешней иерархии кинодискурса. 155

2.2.1. Прецедентность и претексты кинодискурса 156

2.2.2. Полидискурсивные единицы как конститутивный элемент внешней иерархии кинодискурса 162

2.2.2.1. Полидискурсивные единицы кинодискурса и рекламного дискурса..... 171

2.2.2.2. Полидискурсивные единицы кинодискурса и интернет-дискурса..... 173

2.2.2.3. Полидискурсивные единицы кинодискурса и медиа-дискурса 191

2.2.2.4. Полидискурсивные единицы кинодискурса и дискурса сетевой литературы 210
2.2.2.5. Полидискурсивные единицы кинодискурса и музыкального дискурса 213
2.2.2.6. Полидискурсивные единицы кинодискурса и дискурса видеоигр 221
2.2.2.7. Внутренняя организация и классификация полидискурсивных единиц 223
2.3. Генеративная и синтетическая модель кинодискурса как трехчастная модель внешней иерархии 227
2.3.1. Генеративная модель кинодискурса 228
2.3.2. Синтетическая модель кинодискурса 256
2.3.3. Модель внешней иерархии кинодискурса 267
Выводы по Главе 2 270
ГЛАВА 3. ВНУТРЕННЯЯ ИЕРАРХИЯ КИНОДИСКУРСА 273
3.1. Интертекстуальность и интертекст в структуре кинодискурса: ключевые положения внутренней иерархии 274
3.2. Интертекст как элемент внутренней организации кинотекста ... 285
3.3. Иерархические отношения между полноформатным и малоформатными текстами кинодискурса 297
3.4. Иерархические отношения многосерийных форм реализации кинодискурса 309
3.4.1. Иерархия семиотических подпространств многосерийного кинофильма, многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы 310
3.4.2. Иерархические отношения «кинофильм-сериал», «кинофильм-мультипликационный фильм» и «мультипликационный сериал-мультипликационный фильм» 334
3.5. Особенности иерархии малоформатных текстов кинодискурса как класса функционально-прагматических элементов 344

3.5.1. Малоформатные тексты кинодискурса: понятие и ключевые характеристики 345
3.5.2. Иерархия класса малоформатных текстов кинодискурса..... 368
3.5.3. Иерархия малофоматных текстов кинодискурса многосерийных кинофильмов..... 387
3.6. Иерархичность исходного и локализованного кинотекста 395
3.6.1. Феномен локализации кинотекста 396
3.6.2. Иерархия исходного и локализованного кинотекста 411
Выводы по Главе 3 428
ГЛАВА 4. КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ В ИЕРАРХИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ КИНОДИСКУРСА..... 432
4.1. Иерархия элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма..... 433
4.2. Иерархия взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем 447
4.3. Иерархия системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса 458
4.4. Феномен иерархии ключевых концептов французского кинодискурса в рамках комплементарной системы 467
4.4.1. Концепт: подходы к определению и лингвокультурная парадигма 467
4.4.2. Комплементарная иерархия концептов как жанрообразующая система французского кинодискурса 477
Выводы по Главе 4 519
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 524
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК 540
Электронные ресурсы..... 612
Кинематографические ресурсы 623

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено комплексному изучению кинодискурса как иерархической многомерной системы – семиотического пространства, включающего в себя ряд семиотических подпространств – самостоятельных систем, которые функционируют в рамках кинодискурса. Иерархия кинодискурса подвергается изучению с позиции междискурсивного взаимодействия, внутренней структуры и когнитивных аспектов, связанных с основной формой реализации кинодискурса (кинофильмом) и его адресатом (зрителем).

Интерес к заявленной теме объясняется углублением изучения теории дискурса в различных направлениях – лингвистическом, лингвосемиотическом, социолингвистическом, лингвосинергийном, когнитивно-коммуникативном – и стремительным увеличением числа исследований типов дискурса (рекламного, интернет-, кинодискурса), обладающих свойством лингвокреативности, а также способностью к быстрому изменению и адаптации к различным процессам, происходящим в современном обществе. Понимание дискурса как системы [Пономаренко 2004, 2006а, 2006б, 2007, 2013, Храмченко 2010, 2014, Малахова 2022] и единого информационного, когнитивного семиотического пространства [Ларионова 2023] неизбежно приводит к необходимости обращения к изучению его упорядоченного строения и взаимодействия с другими дискурсами в общем «междискурсивном пространстве» (термин О.В. Соколовой [Соколова 2015]).

Категория иерархии на протяжении долгого времени является предметом исследования целого ряда наук, особое место среди которых занимают философия, математика, экономика, социология, история, право. Фрагментарность работ, представленных в современной лингвистике, не позволяет сформировать должное представление об иерархии применительно к такому сложному феномену как дискурс, в особенности к его креативным типам, к которым относится и кинодискурс.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения дискурса и его типов с применением мультидисциплинарного и интердисциплинарного подходов; изменением фокуса современных лингвистических работ, проводимых в эпоху доминирования визуальной культуры, с вербального текста на поликодовые и полимодальные образования; отсутствием комплексного анализа кинодискурса как целостного иерархически-организованного семиотического пространства. Феномен кинодискурса требует научного осмысления с позиции интегративного подхода, предполагающего его рассмотрение как иерархического пространства знаковых единиц и классов единиц, что позволяет перейти от анализа отдельных компонентов кинодискурса к созданию целостной парадигмы, описывающей внешние и внутренние структурные связи указанного типа дискурса. Возникает необходимость анализа когнитивных аспектов в многомерном иерархическом пространстве кинодискурса, в рамках которого происходит обращение к системам проката кинофильма как основной формы реализации кинодискурса; взаимодействия элементов кинодискурса с основным адресатом – зрителем, являющимся активным участником непрямой коммуникации в заданных рамках; восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса и к комплементарной системе концептосферы современного кинодискурса. Нуждаются в определении и описании новые единицы, появление и функционирование которых обусловлено взаимодействием дискурсов с учетом плана выражения и плана содержания двух или нескольких дискурсов.

Соответствие содержания диссертации избранной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют требованиям паспорта специальности ВАК 5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика (п.п. 9. «Лингвистика языка и лингвистика речи. Речевая деятельность и использование языка. Лингвистика дискурса и лингвистика текста»; 10. «Соотношение вербальной и невербальной

деятельности. Лингвистика жестовых языков. Исследование мультимодальной коммуникации. Исследование невербальных систем коммуникации»; 11. «Исследование языка как системы знаков. Языковая форма, семантика и прагматика языка. Семиотические аспекты коммуникации. Исследование поликодовых текстов»).

Степень разработанности темы в научной литературе и теоретическая база исследования. Вопросы семиотики, зародившейся в трудах зарубежных исследователей [Моррис 1983, Пирс 2000, Соссюр 1977, Peirce 1982] и получившей активное развитие в трудах советских и российских ученых [Лотман 2010, Степанов 2023] с введением Ю.М. Лотманом в научный оборот термина *семиотическое пространство* [Лотман 1996], нашли свое отражение и в анализе дискурса, семиотическая сторона которого подвергается активному изучению на протяжении конца XX-начала XXI вв. [Барт 2008, Греймас, Фонтаний 2007, Карасик 2020, Красина 2004, Эко 1998, Bastide 1981, Bastide, Fabbri 1985, Fontanille 1999, Greimas 1983, Greimas, Courtès 1993, Landowski 1985, Zilberberg 2012]. Непрерывное взаимодействие семиотики и лингвистики логично привели к созданию нового направления – лингвосемиотики, активно вовлеченной в анализ дискурса [Беляков 2023, Ван 2022, Евграфова 2021, Кириллова 2010, Ларионова 2023, Ларионова 2024, Ларионова, Мосина 2024, Олянич 2016, Склярова, Лаврухина 2023, Шейгал 2004], в стороне от которой не остается и изучаемый нами кинодискурс [Зайченко 2013, Иванова 2001, Лотман 1973, Лотман, Цивьян 1994, Сухих 2022, Федорова 2015, Ямпольский 1993, Velrusky 1977], являющийся объектом исследования ученых конца XX-начала XXI века. На формирование современных представлений о кинодискурсе в целом и кинотексте в частности значительное влияние оказали общетеоретические разработки в области теории перевода и локализации [Гарбовский 2004, Горшкова 2014, Иванов, Федулова 2023а, Иовенко 2016, Комиссаров 2011, Латышев, Семенов 2003, Миньяр-Белоручев 1986, Gambier 2010, Leonardi 2019, Pym 2011, Sdobnikov 2019], теории интертекстуальности и интертекста [Барт 1989, Зененко, Сон

2023, Иванова 2001, Красина Чеснокова 2019, Кристева 1970, Москвин 2013, Пьеге-Гро 2008, Чернявская 2009, Gennette 1982, Lachmann 1990, Plett 1991, Riffatere 1980, Tahar 2017], теории прецедентности и особенностей функционирования прецедентных феноменов в различных типах дискурса [Гудков 1999, Караулов 2010, Красных 1997, Слышкин 2000, Прохоров 2016, Моисеенко 2007], лингвокультурологии [Вежбицкая 1999, Воркачев 2004, Колесов 1999, Слышкин 2000, Степанов 2001, Маслова 2012], а также отдельные положения лингвокогнитивной теории в области восприятия поли- и монокодовых текстов [Аскольдов 1997, Болдырев 2016, Кубрякова и др. 1996, Лихачев 1996, Попова, Стернин 2007а], особенностей функционирования и репрезентации языковых концептов [Колесов 1999, Найденова 2010, Пименова 2012, Позднякова 2024, Скуратов 2019].

Пристальное внимание в работах российских и зарубежных исследователей уделяется активному участию зрителя в продуцировании смысла кинопроизведения и нацеленности авторов кинофильма на зрителя как объекта восприятия продукта индустрии кино [Bubel 2006, Snell-Hornby 1997] а также согласованности взаимодействия участников кинодискурса [Жабский, Тарасов 2024а], общетекстовым и общедискурсивным категориям кинодискурса [Алборова 2013, Зарецкая 2007, Колодина 2013, Корячкина 2017, Слышкин, Ефремова 2004], лингвистическому коду и вопросам взаимодействия словесных и изобразительных знаков в кинодискурсе, в том числе в аспекте перевода [Духовная 2014, Корячкина 2017, Нелюбина 2014, McKee 1997], схожести киносценария и текста художественной литературы [Корячкина 2017, Лотман 2005, Скуратов 2019, Слышкин, Ефремова 2004, Ямпольский 1993], проблемам перевода кинотекста, кинодиалога и отдельных элементов кинодискурса [Горшкова 2006, Назмутдинова 2007], лингвокреативности [Зыкова 2020, 2021а, 2021б, Зыкова, Киосе 2020] и полимодальности [Горшкова 2006а, Покровская 2022, Bateman, Schmidt 2012, Chaume 2004, Kozloff 2000]. Опора на представляющие несомненную ценность указанные исследования по семиотике дискурса и кинодискурса,

основным свойствам и характеристикам кинодискурса, а также многочисленные подходы к пониманию сущности дискурса с позиции его противопоставления устной речи и тексту [Богданов 1993, Демьянков 2005, Кибрик 1987, Кибрик 2009, Кибрик, Плунгян 2002, Кубрякова 2000, Серио 2001, Чернявская 2009, Brown, Yule 1983], обязательному учету экстралингвистического контекста [Арутюнова 1990, Глушак 2008, Красных 2001], ментальной деятельности индивида [Арутюнова 1990, Красина 2004, Кубрякова 2000, Чернявская 2009] и социального контекста, в котором он разворачивается [Дейк 2013, Карасик 2016, Chafe 1994, Fairclough, Wodak 1997, Habermas 2007, Shiffrin 1994], а также в качестве системно-функционального образования [Аршинов 2002, Алефиренко 2009, Зененко 2023, Малахова 2022, Пономаренко 2004, Храмченко 2014, Черкунова 2023] позволяют нам обратиться к кинодискурсу как многомерной системе – семиотическому пространству, состоящему из ряда семиотических подпространств, отличающемуся активным взаимодействием с другими дискурсами и включающему в себя ряд когнитивных аспектов, связанных с кинофильмом как основной формой реализации и зрителем как основным адресатом кинодискурса.

Начало анализу категории иерархии в дискурсе было положено в теории риторической структуры У. Манна и С. Томпсон тезисом о риторических (иерархических) отношениях каждой единицы дискурса с другой/другими единицами. Однако, в дальнейшем акцент в работах зарубежных исследователей смещается на вопросы организации текста или речи внутри дискурса и противопоставление линейности и иерархичности дискурса [Grosz, Sidner 1986, Hobbs 1979, Polanyi 1988, Pitkin 1977; Stoll 1996, Van Kuppevelt 1995]. Упомянутые постулаты нашли дальнейшее развитие в трудах российского лингвиста А.А. Кибрика, обратившего внимание в своей докторской диссертации на глобальную и локальную структуры дискурса [Кибрик 2003]. Тем не менее в перечисленных работах отсутствует анализ вопросов междискурсивного взаимодействия конкретного дискурса с другими

дискурсами. Современные работы зарубежных исследователей, опираясь на достижения ученых XX века, изучают иерархию дискурса в довольно частных и узкоспециализированных вопросах, например, рассматривая особенности иерархического структурирования дискурса как речи при возникновении языка жестов [Dachkovskyi, Stamp, Sandler 2023].

В последнее десятилетие более серьезные попытки осмыслить иерархию дискурса предпринимаются посредством обращения к анализу отдельных типов дискурса, однако подобные работы носят фрагментарный характер. А.Н. Безруков прибегает к рассмотрению иерархии художественного дискурса сквозь призму связности номинативных корпусных образований со стороны автора и сферой актуализации смысловых значений со стороны читателя [Безруков 2017]. Стремление создать иерархию видов дискурса путем разделения их на реально существующие и так называемые конструкты дискурсов на различных уровнях предпринята В.В. Заложных, который сформулировал многоуровневую иерархию с реально существующими дискурсами в ее основе [Заложных 2017]. С позиции философии А.Н. Фатенков анализирует вопрос «подвижной иерархии дискурса», отмечая, что подобный тип дискурса конституирует глубокую постклассическую философию [Фатенков 2006].

Представляя несомненную ценность, перечисленные исследования, подробно рассматриваемые в соответствующих главах диссертационного сочинения, предлагают ценные выводы, которые используются в качестве теоретической опоры в диссертации. Вместе с тем в рассмотренных работах отечественных и зарубежных ученых сделан акцент на анализе внутренней структуры дискурса, его отдельных элементов или, напротив, на попытке обозначить иерархию всех существующих дискурсов. Тем не менее в современной лингвистике пока отсутствуют всеобъемлющие исследования иерархии дискурса, затрагивающие его сущность как феномена и шире – пространства, по своей сути являющегося иерархическим. Кроме того, вне анализа остается кинодискурс, предоставляющий обширный эмпирический

материал по изучению иерархии дискурса в силу своих характеристик, основными из которых являются полимодальность и лингвокреативность.

Хронологически исследование охватывает период становления современного кинодискурса с 1990 по 2025 гг. Выбранный для анализа период связан с возможностью наилучшим образом провести многоаспектное исследование иерархического семиотического пространства кинодискурса. Анализ иерархии концептосферы современного французского кинодискурса ограничен периодом 2020-2025 гг., что обусловлено необходимостью анализа небольшого промежутка функционирования номинативных полей концептов без учета их смещения на лексическом и семантическом уровнях в диахроническом аспекте.

Объектом исследования выступает иерархическое семиотическое пространство кинодискурса, связанное с его взаимодействием с другими дискурсами посредством общих элементов – полидискурсивных единиц, которое обладает упорядоченным внутренним строем элементов самого кинодискурса и особенностями иерархического строя его элементов в рамках когнитивных аспектов.

Предметом исследования является русско-, франко- и англоязычный кинодискурс как многоаспектное иерархически упорядоченное семиотическое пространство в рамках изучения его междискурсивных связей, внутренней структуры и когнитивных аспектов. Обращение к трём кинодискурсам обусловлено комплексным анализом иерархического семиотического пространства кинодискурса и возможностью доказательства результатов, полученных на материале одного кинодискурса, применительно к иным лингвокультурным вариантам кинодискурса. Исследование иерархии концептов кинодискурса, проводимое преимущественно на материале французского кинодискурса, связано с необходимостью рассмотрения концепта как лингвокультурной единицы, что подразумевает обращение к национальной концептосфере конкретного кинодискурса, воплощенной в произведениях национального кинематографа.

Цель диссертационного исследования состоит в теоретической разработке концептуальной модели иерархического семиотического пространства кинодискурса как многомерной системы, выявлении способов организации его внутренних элементов, рассмотрении специфики взаимодействия с другими типами дискурса и обосновании принципов иерархического взаимодействия его элементов в рамках когнитивных аспектов восприятия кинотекста.

Достижение поставленной цели исследования требует решения следующих ***задач***:

- на основе исследовательской парадигмы, имплицирующей основные подходы к изучению дискурса российскими и зарубежными учёными, представить дискурс как семиотическое пространство, обладающее собственными системными и когнитивно-коммуникативными свойствами и характеристиками;
- сформулировать понятие кинодискурса как иерархического семиотического пространства с опорой на его основные характеристики (полимодальность, институционально-личностные параметры, лингвокреативность);
- выделить отдельные семиотические подпространства в структуре кинодискурса как семиотического пространства: семиотическое подпространство *кинофильма*, *мультипликационного фильма*, *сериала*, семиотическое подпространство *многосерийного кинофильма*, *многосерийного мультипликационного фильма*, *сериала-франшизы*, гибридные семиотические подпространства *кинофильм-сериал*, *кинофильм-мультипликационный фильм* и *мультипликационный сериал-мультипликационный фильм*, семиотическое подпространство *малоформатных текстов кинодискурса (МФТ)*, семиотическое подпространство *исходного и локализованного кинотекста*;

- исследовать новый тип полидискурсивных единиц как структурных компонентов внешней иерархии кинодискурса, особенностью которых является принадлежность к двум и более дискурсам с планом выражения одного дискурса и планом содержания другого/других дискурсов;
- установить и проанализировать внешнюю иерархию кинодискурса как свойства его взаимодействия с другими типами дискурса в креативном формате с последующим построением генеративной и синтетической моделей кинодискурса, а также модели внешней иерархии кинодискурса;
- рассмотреть феномен интертекстуальности и интертекста в составе кинодискурса как компонентов его структуры и конститутивных элементов внутренней иерархии кинодискурса;
- выявить и описать положения внутренней иерархии кинодискурса в пяти основных направлениях: иерархия *кинотекста* как основной составляющей кинодискурса и базиса для создания кинофильма; иерархия отношений *кинофильм (мультипликационный фильм, сериал)-его основные элементы*; иерархия отношений *семиотического подпространства многосерийных форм реализации кинодискурса* (многосерийного кинофильма, многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы); иерархия взаимоотношений *форм реализации кинодискурса* (кинофильм-сериал, кинофильм-мультипликационный фильм, мультипликационный сериал-мультипликационный фильм); иерархия *малоформатных текстов кинодискурса* как отдельного класса функционально-прагматических единиц кинотекста; иерархия отношений *исходного и локализованного кинотекста*;
- подвергнуть анализу когнитивные аспекты в иерархическом семиотическом пространстве кинодискурса, рассмотрев иерархию *элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма*,

иерархию *взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем*, иерархию *системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса* и иерархию *единиц концептосферы кинодискурса* на примере французского кинодискурса.

Цель и задачи исследования позволяют сформулировать рабочую ***гипотезу***, представляющую кинодискурс как многоуровневое и многомерное полимодальное семиотическое пространство диалога коллективного автора с коллективным зрителем, обусловленное институционально-личностными рамками, а также внутренними и внешними иерархическими отношениями. Предлагаемая ***концепция иерархии кинодискурса как многоаспектного иерархического семиотического пространства*** опирается на понимание кинодискурса как многомерной системы – знакового пространства элементов и классов элементов, которое находится во взаимодействии с другими дискурсами при помощи особого типа единиц – полидискурсивных единиц, обладает внутренней иерархической структурой в границах каждого из семиотических подпространств и иерархическими особенностями с позиции его когнитивных аспектов.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в проводимом впервые анализе кинодискурса как многоаспектного иерархического семиотического пространства, описании и объективации иерархии кинодискурса с позиции его взаимодействия с другими дискурсами (внешняя иерархия); элементов его внутренней структуры, находящихся в упорядоченных иерархических взаимоотношениях (внутренняя иерархия), а также в контексте его когнитивных аспектов. С опорой на семиотический, лингвосемиотический, лингвосинергийный, социолингвистический и когнитивно-коммуникативный подходы к исследованию дискурса кинодискурс объективируется как многоаспектное иерархическое семиотическое пространство, включающее в себя ряд семиотических подпространств и тем самым представляющее собой многомерную систему, а

также вступающее во взаимодействие с другими типами дискурса и обладающее собственным внутренним иерархическим строем в рамках каждого из заявленных подпространств. Проводится анализ когнитивных аспектов кинодискурса как иерархического семиотического пространства, связанных с кинофильмом как основной формой реализации кинодискурса и зрителем как основным адресатом и активным участником коммуникации в рамках данного дискурса. В работе впервые предлагается определение и описание полидискурсивных единиц как элементов, принадлежащих семиотическим пространствам двух или более дискурсов и относящихся к ним по форме, содержанию и/или функционированию. На основе исследования аспектов внешней и внутренней иерархии, а также когнитивных аспектов кинодискурса постулируется *концепция многоаспектной иерархии кинодискурса как иерархического семиотического пространства*. Вкладом диссертационного исследования в область дискурсологии и семиотики является определение специфики кинодискурса как многоаспектного иерархического семиотического пространства и возможность применения положений диссертации к иным креативным типам дискурса (например, рекламному, интернет- и музыкальному), а также к другим национально-культурным разновидностям кинодискурса.

Теоретическая значимость проведенного исследования заключается в дальнейшей разработке теории дискурса применительно к кинодискурсу на материале русско-, франко- и англоязычного кинодискурсов. Положения диссертации формируют концепцию иерархии кинодискурса как многоаспектного иерархического семиотического пространства и вносят существенный вклад в развитие общего языкознания, теории дискурса, семиотики и лингвопрагматики, лингвокультурологии и когнитивной лингвистики благодаря более глубокому пониманию самого феномена дискурса и определении его многомерной иерархии на материале кинодискурса. В диссертации впервые вводится понятие полидискурсивной

единицы как единицы, принадлежащей по форме к одному дискурсу и имплицирующей прецедентное содержание другого дискурса.

Практическая ценность диссертации состоит в том, что материал и результаты исследования могут быть использованы при подготовке теоретических и учебных курсов по дискурс-анализу и теории дискурса, семиотике и лингвопрагматике, теории кино и киноведения в рамках обучения профессионалов соответствующих профилей, а также при разработке рекомендаций для специалистов, занимающихся производством и локализацией кинофильмов. Полученные результаты в рамках анализа иерархии взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем и иерархии восприятия прагматически-ориентированных элементов кинодискурса потенциальным зрителем открывают перспективы разработки оптимальных способов непрямой интеракции представителей киноиндустрии, в первую очередь, участвующих в производстве и рекламе кинофильма, с основным адресатом кинодискурса и всей киноиндустрии – зрителем, а также создают возможности для улучшения маркетологических приёмов воздействия на потенциального зрителя для побуждения его к просмотру кинопроизведения, что является важным с учетом тенденции к увеличению восприятия реальности через кинообразы.

В работе использовались следующие ***методы*** исследования:

1. описательно-аналитический метод с его основными приемами (анализ, синтез, сравнение, аналогии, индукции и дедукции, классификации и категоризации) – в части анализа теоретического материала с целью формулирования и обоснования основных научных положений исследования, анализа отобранного эмпирического материала и его систематизации;
2. дискурс-анализ – для изучения функционирования единиц кинодискурса и полидискурсивных единиц, выявления отношений между мало- и полноформатными текстами кинодискурса, обоснования

основных законов их функционирования в иерархическом семиотическом пространстве кинодискурса;

3. лингвопрагматический анализ – с целью выявления лингвистических и экстралингвистических особенностей функционирования элементов кинодискурса и полидискурсивных единиц в иерархическом семиотическом пространстве, а также анализа их прагматического потенциала воздействия на зрителя;
4. семиотический анализ – в части выявления семиотических особенностей реализации кинотекста и его элементов в рамках многомерной системы иерархического семиотического пространства кинодискурса;
5. лингвокультурологический анализ – для определения этноспецифических и социокультурных особенностей реализации мало- и полноформатных текстов национального кинодискурса, а также выявления национальной специфики системы жанрообразования на примере французского кинодискурса;
6. методы сплошной и направленной выборки – с целью формирования и отбора эмпирической базы исследования;
7. метод корпусного анализа – для формирования базы кинотекстов на французском языке с целью их дальнейшего качественного анализа в рамках определения концептосферы французского кинодискурса;
8. статистический и корреляционный анализ – в части поиска текстовых соответствий и фиксации валентных связей между словарными единицами в рамках изучения концептосферы французского кинодискурса;
9. метод поиска числовых инверсий – в рамках качественной оценки словарных единиц в номинативных полях отдельных концептов при изучении специфики концептосферы французского кинодискурса;

Подобный интегративный подход позволяет обеспечить системное изучение иерархического семиотического пространства кинодискурса как

многомерной системы через рассмотрение связи кинодискурса с другими дискурсами, его внутреннего строя и когнитивных аспектов.

Материалом диссертационного исследования послужили русско-, франко- и англоязычные кинофильмы и их структурные элементы (кинозаголовки, синопсисы, слоганы, кинопостеры, трейлеры), вышедшие в национальный или международный прокат в период с 1990 по 2025 гг. и отобранные на специализированных интернет-ресурсах Allociné, SensCritique, Imdb, Rotten Tomatoes, Кинопоиск, Кино-Театр.ру. Выбор в качестве материала исследования современных франко-, англо- и русскоязычных кинофильмов указанного периода обусловлен формированием облика современной мировой киноиндустрии, упорядочением элементов кинодискурса и кинофильма в рамках мирового кинематографа (например, обозначенный период предполагает присутствие в составе всех кинофильмов постера и трейлера). В то же время, указанные хронологические рамки исследования позволяют наилучшим образом провести многоаспектное исследование иерархического пространства кинодискурса с привлечением иллюстративного материала (кинофильмов, мультипликационных фильмов, сериалов) развитых и самобытных с точки зрения кинематографических школ киноиндустрий (русскоязычная, франкоязычная и англоязычная). Кроме того, в качестве источника материала при анализе полидискурсивных единиц используются официальный сайт киностудии Marvel, ресурсы Вконтакте, Youtube и Rutube, сайты российских и зарубежных СМИ, такие как Российская газета, ТАСС, Первый канал, Jason's Movie Blog, Le Figaro, Le Parisien, Radio France, The New York Times, The Bobby Bones Show, Slate, Variety, базы данных фанфиков fanfiction.net, fanfics.me, fanfiction.fr. Выявление общих черт иерархии в русско-, франко- и англоязычном кинодискурсах предоставляет возможность адекватно сформулировать теоретические положения концепции кинодискурса как многоаспектного иерархического семиотического пространства. Проанализированы свыше 4500 кинофильмов, мультипликационных фильмов и сериалов русско-, франко- и англоязычного

кинодискурсов и их малоформатных текстов (кинозаголовков, синопсисов, слоганов, кинопостеров, трейлеров); свыше 2000 полидискурсивных единиц, имеющих прецедентное содержание кинодискурса.

На защиту выносятся следующие ***положения***:

1. Кинодискурс как семиотическое пространство представляет собой упорядоченное многомерное иерархическое системное образование, обладающее собственной структурой и находящееся в непрерывном взаимодействии с другими дискурсами как семиотическими пространствами.
2. Семиотическое пространство кинодискурса представляет собой совокупность иерархически упорядоченных элементов (кинотекст, кинофильм, кинозаголовок, кинопостер и др.) и классов элементов (малоформатных текстов, полноформатных текстов) текстовой и нетекстовой природы, образующих, в свою очередь, ряд его семиотических подпространств (подпространства кинофильма, мультипликационного фильма, сериала; подпространства многосерийных форм реализации – многосерийного кинофильма, меногосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы; «гибридные» подпространства *кинофильм – сериал, кинофильм – мультипликационный фильм*, *мультипликационный сериал – мультипликационный фильм*; подпространство малоформатных текстов; подпространство исходного и локализованного кинотекста), которые объединены валентными семантическими, интертекстуальными и прагматическими связями, выявляемыми посредством анализа его элементов.
3. Кинодискурс является многогранным конструктом, представляющим собой иерархическое семиотическое пространство, включающее ряд подпространств и формирующееся в процессе коммуникации коллективного автора и коллективного зрителя, который происходит в определенных рамках институционально-личностного общения

посредством основной (кинофильм) и дополнительных (мультипликационный фильм, сериал) форм реализации рассматриваемого дискурса.

4. Структурная упорядоченность элементов кинодискурса, складывающаяся из взаимодействия элементов (кинофильм, кинозаголовок, кинопостер, синопсис, слоган, трейлер кинофильма и др.) и классов элементов (мало- и полноформатных текстов кинодискурса), а также взаимодействие кинодискурса с другими типами дискурса (рекламный, интернет-, медиа-, музыкальный дискурсы, дискурс видеоигр и дискурс сетевой литературы) позволяют построить концептуальные иерархические модели подобных отношений (модель внешней иерархии кинодискурса; иерархии семиотического подпространства многосерийного кинофильма, многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы; иерархии малоформатных текстов кинодискурса; иерархии элементов кинодискурса в рамках системы проката; иерархии взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем; иерархии восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса; иерархии взаимодействия концептов различных жанров современного французского кинодискурса; кинодискурса как иерархического семиотического пространства).
5. Полидискурсивные единицы представляют собой синтетические элементы двух и более дискурсов как семиотических пространств, которые принадлежат по форме репрезентации (плану выражения) одному из них (дискурсу А), обладая при этом прецедентным содержанием (планом содержания) другого дискурса/других дискурсов (дискурса Б). Полидискурсивные единицы преимущественно функционируют в дискурсе, чьей формой репрезентации они обладают.
6. Внешняя иерархия кинодискурса представляет собой трехчастную уровневую структуру, складывающуюся из генеративной и

синтетической моделей кинодискурса, и описывается уровневой диаграммой. Конститутивными элементами внешней иерархии кинодискурса выступают его генерализованные претексты как глобальные феномены, которые определяют прецедентное содержание форм реализации кинодискурса (фольклор, литература, биографические данные, философия, история), и полидискурсивные единицы – синтетические элементы семиотических пространств двух или более дискурсов. Модель внешней иерархии кинодискурса состоит из а) генерализованных претекстов кинодискурса (фольклор, литература, биографические данные, философия, история), обусловливающих его основную (кинофильм) и дополнительные (мультипликационный фильм, сериал) формы реализации; б) самого кинодискурса как центрального элемента и в) других дискурсов (рекламный, интернет-, медиа-, музыкальный дискурсы, дискурс видеоигр и дискурс сетевой литературы), с которыми кинодискурс взаимодействует в креативном формате.

7. Внутренняя иерархия кинодискурса складывается из анализа структуры кинотекста – основной составляющей кинодискурса и базиса для создания кинофильма, и семиотических подпространств кинодискурса: семиотических подпространств *кинофильма*, *мультипликационного фильма* и *сериала*; семиотических подпространств *многосерийного кинофильма*, *многосерийного мультипликационного фильма* и *сериала-франшизы*; «гибридных» семиотических подпространств *кинофильм – сериал, кинофильм – мультипликационный фильм, мультипликационный сериал – мультипликационный фильм*, объединенных общей сюжетной линией и/или персонажами; семиотического подпространства *малоформатных текстов кинодискурса* и семиотического подпространства *исходного и локализованного кинотекста*. Выявление внутренней иерархии кинотекста и каждого из обозначенных подпространств в большей или меньшей степени связано с их

взаимодействием, реализуемым посредством интертекстуальных связей и элементов интертекста внутри структуры кинотекста и конкретных семиотических подпространств соответственно.

8. Когнитивные аспекты иерархического семиотического пространства кинодискурса связаны с кинофильмом как его основной формой реализации и зрителем как ключевым адресатом кинодискурса, выступающим в качестве активного субъекта непрямой коммуникации. В рамках анализа когнитивных аспектов кинодискурса как иерархического семиотического пространства устанавливается иерархия системы проката кинофильма, иерархия взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем и иерархия восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса, а также иерархия концептосферы кинодискурса.

Результаты исследования прошли **апробацию** в формате докладов на международных и всероссийских научно-практических конференциях в (2017-2025), наиболее значимыми из которых являются:

- международная научно-практическая конференция «III Фирсовские чтения. Лингвистика в XXI веке. Междисциплинарные парадигмы: взгляд молодых ученых» (г. Москва, РУДН, 2017);
- VI Международная научно-практическая конференция «Гуманитарные технологии в современном мире» (г. Калининград, Западный филиал РАНХиГС, 2018);
- международная научно-практическая конференция «IV Фирсовские чтения. Язык в современных дискурсивных практиках» (г. Москва, РУДН, 2019);
- «Второй всероссийский научно-практический семинар для учителей общеобразовательных организаций, работающих в классах с полиэтническим составом учащихся» (г. Москва, РУДН, 2019);

- VIII Международная научно-практическая конференция «Гуманитарные науки в современном мире» (г. Калининград, Западный филиал РАНХиГС, 2020);
- международный научно-практический семинар «Прецедентные имена в языке и культуре: к 800-летию со дня рождения полководца, князя Новгородского и Владимирского Александра Невского» (г. Москва, РУДН, 2020);
- ADVED 2020 – 6th International Conference on Advances in Education (Türkiye, Istambul, 2020);
- международная научная конференция «Славянские языки: проблемы и перспективы изучения» (г. Оренбург, Оренбургский ГУ, 2020);
- IX Международная научно-практическая конференция памяти О.Я. Гойхмана «Гуманитарные технологии в современном мире» (г. Калининград, Западный филиал РАНХиГС, 2021);
- круглый стол «Методы когнитивной лингвистики: гордость или предубеждение?» (г. Москва, МГЛУ, 2021);
- ADVED 2021 – 7th International Conference on Advances in Education (Türkiye, Istambul, 2021);
- международная научно-практическая конференция «VI Фирсовские чтения. Современные языки и культуры: вариативность, функции, идеологии в когнитивном аспекте» (г. Москва, РУДН им. П. Лумумбы, 2023);
- международная конференция «Грани языка. Грани текста. Грани перевода» к 100-летию со дня рождения А.Д. Швейцера (г. Москва, МГЛУ, 2023);
- международная научная конференция «Современная лингвистика: ключ к диалогу» (г. Казань, КФУ, 2023);

- II Международная научно-практическая конференция «Профессиональный полилог в мультилингвальном мире: язык, культура, метод» (г. Москва, МГИМО МИД России, 2024);
- VII Международная научно-практическая конференция «Аутентичный диалог России и франкофонного мира в пространстве культуры, языка, литературы» (г. Москва, МГЛУ, 2024);
- II Международная научно-практическая конференция «Мультиязычность в образовательном пространстве: теория и практика» (г. Москва, РГСУ, 2024);
- XII Международный конгресс по когнитивной лингвистике (г. Нижний Новгород, НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2024);
- VI Международная научно-практическая конференция «Синергия языков и культур: междисциплинарные исследования» (г. Санкт-Петербург, СПбГУ, 2024);
- III Евразийская научно-практическая конференция «Евразийский взгляд на актуальные вопросы филологии, переводоведения и лингводидактики» (г. Москва, РГСУ, 2024);
- III Международная научно-практическая конференция «Профессиональный полилог в мультилингвальном мире: язык, культура, метод» (г. Москва, МГИМО МИД России, 2025);
- XIII Международная научная конференция по когнитивной лингвистике «Когнитивные исследования в цифровую эпоху» (г. Тюмень, Тюменский ГУ, 2025);
- всероссийская конференция «Взаимодействие мыслительных и языковых структур: Собрание научной школы» (г. Тамбов, Тамбовский ГУ им. Г.Р. Державина, 2025).

Основные положения и выводы диссертации отражены в монографии и двадцати шести научных публикациях в российских научных журналах, индексируемых в единой библиографических реферативных базах данных

рецензируемой научной литературы Scopus и Web of Science, а также в Перечне рецензируемых научных журналов Высшей аттестационной комиссии, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора наук:

1. Анисимов, В.Е. Интертекстуальность малоформатных текстов кинодискурса: внутренние связи и внешние отношения : монография / В.Е. Анисимов. – Москва : РУСАЙНС, 2025. – 248 с.
2. Анисимов, В. Е. Лингвокультурная локализация кинозаголовков / В. Е. Анисимов, А. С. Борисова, Г. Р. Консон // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. – 2019. – Т. 23, № 2. – С. 435-459. – DOI 10.22363/2312-9182-2019-23-2-435-459. (Scopus)
3. Анисимов, В. Е. Интертекстуальность малоформатных текстов французского кинодискурса / В. Е. Анисимов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2020. – Т. 11, № 2. – С. 357-367. – DOI 10.22363/2313-2299-2020-11-2-357-367. (Scopus)
4. Анисимов, В. Е. Реализация идеи патриотизма в кинодискурсе: на примере российского патриотического кино / В. Е. Анисимов, Э. В. Гафиятова, Е. Д. Калинникова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2022. – Т. 13, № 1. – С. 96-124. – DOI 10.22363/2313-2299-2022-13-1-96-124. (Scopus)
5. Анисимов, В. Е. Образы традиционной и современной Тувы в российском этнографическом кино (на примере фильма С. Родниной и А. Меньшова "Планета Тыва") / В. Е. Анисимов, А. С. Борисова, Е. Д. Калинникова // Новые исследования Тувы. – 2022. – № 1. – С. 183-197. – DOI 10.25178/nit.2022.1.12. (Scopus, Web of Science)
6. Anisimov, V. E. Localization of the French Linguoculture Concepts in the English-Language Film Discourse through the Intertextuality / V. E. Anisimov, E. D. Anisimova // RUDN Journal of Language Studies, Semiotics

and Semantics. – 2024. – Vol. 15, No. 2. – P. 499-519. – DOI 10.22363/2313-2299-2024-15-2-499-519. (Scopus)

7. Анисимов, В. Е. Кинозаголовок, синопсис и слоган кинофильма как функционально-прагматические единицы кинотекста (на материале современного французского кинодискурса) / В. Е. Анисимов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13, № 1. – С. 240-245. – DOI 10.30853/filnauki.2020.1.48.
8. Анисимов, В.Е. Корреляционный анализ как метод верификации исследования номинативного поля концепта / Е. Д. Калинникова, В. Е. Анисимов // Когнитивные исследования языка. – 2021. – № 4(47). – С. 334-341.
9. Анисимов, В. Е. Структурно-прагматические особенности постера кинофильма (на материале французского кинодискурса) / В. Е. Анисимов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 1. – С. 184-192. – DOI 10.30853/phil20240027.
10. Анисимов, В. Е. Феномен локализации кинозаголовка в рамках когнитивно-эвристической модели перевода (на материале французского кинодискурса) / В. Е. Анисимов // Когнитивные исследования языка. – 2024. – № 2-2(58). – С. 268-272.
11. Анисимов, В. Е. Шортс, рилс и клип как субвидема интернет-, кино- и медиадискурса / В. Е. Анисимов, Е. Д. Анисимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 7. – С. 2386-2398. – DOI 10.30853/phil20240340.
12. Анисимов, В. Е. Особенности применения когнитивно-эвристической модели перевода при локализации кинозаголовка (на материале французского и русского кинодискурса) / В. Е. Анисимов // Вопросы прикладной лингвистики. – 2024. – № 54. – С. 7-31. – DOI 10.25076/vpl.54.01.

13. Анисимов, В. Е. Интериконичность как основная когнитивно-прагматическая характеристика кинопостера / В. Е. Анисимов // Когнитивные исследования языка. – 2024. – № 5(61). – С. 363-367.
14. Анисимов, В. Е. Внешняя иерархия французского кинодискурса / В. Е. Анисимов // Дискурс профессиональной коммуникации. – 2024. – Т. 6, № 4. – С. 34-64. – DOI 10.24833/2687-0126-2024-6-4-34-64.
15. Анисимов, В. Е. Иерархия кинодискурса в рамках системы проката кинофильма (на материале французского кинодискурса) / В. Е. Анисимов // Мир науки, культуры, образования. – 2025. – № 1(110). – С. 512-516. – DOI 10.24412/1991-5497-2025-1110-512-517.
16. Анисимов, В. Е. К вопросу о внутренней иерархии дискурса (на материале французского кинодискурса) / В. Е. Анисимов // Вопросы современной лингвистики. – 2025. – № 1. – С. 96-111. – DOI 10.18384/2949-5075-2025-1-96-111.
17. Анисимов, В. Е. Лингвокультурная локализация кинопостера (на материале французского языка) / В. Е. Анисимов // Верхневолжский филологический вестник. – 2025. – № 1(40). – С. 175-188. – DOI 10.20323/2499-9679-2025-1-40-175.
18. Анисимов, В. Е. Система восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса / В. Е. Анисимов // Когнитивные исследования языка. – 2025. – № 1-2(62). – С. 791-795.
19. Анисимов, В. Е. Особенности репрезентации национально-специфического концепта BONHEUR / СЧАСТЬЕ во французском кинодискурсе XX-XXI вв / В. Е. Анисимов, Е. Д. Анисимова // Когнитивные исследования языка. – 2025. – № 1-2(62). – С. 795-799.
20. Анисимов В. Е. Иерархическая система в семиотическом пространстве исходного и локализованного кинотекста (на материале французского кинодискурса) // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2025. Т. 23, № 2. С. 22–33. DOI 10.25205/1818-7935-2025-23-2-22-33.

21. Анисимов, В. Е. Иерархия концептов в структуре французского кинодискурса: жанрообразующая система / В. Е. Анисимов, Е. Д. Анисимова // Вопросы прикладной лингвистики. – 2025. – № 58. – С. 7-40. – DOI 10.25076/vpl.58.01.
22. Анисимов, В. Е. Интертекст как элемент внутренней организации кинотекста (на материале французского кинодискурса) / В. Е. Анисимов // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2025. – № 4(240). – С. 25-32. – DOI 10.23951/1609-624X-2025-4-25-32.
23. Анисимов, В.Е. Особенности локализации лингвокультурного концепта FAMILLE / СЕМЬЯ в малоформатных текстах кинодискурса (на материале французского и русского кинодискурсов) / В.Е. Анисимов // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2025. – Т. 35, №3. – С. 821-827. – DOI: 10.35634/2412-9534-2025-35-4-821-827.
24. Анисимов, В. Е. Полидискурсивные единицы как интегративный компонент внешней иерархии дискурса (на материале французского кинодискурса) / В. Е. Анисимов // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2025. – № 2. – С. 112-120. – DOI 10.17308/lic/1680-5755/2025/2/112-120.
25. Анисимов, В.Е. Особенности восприятия кинопостера как поликодовой единицы кинодискурса (на материале французского языка) / В.Е. Анисимов // Когнитивные исследования языка. – 2025. – № 2-2 (63). – С. 30-34.
26. Анисимов, В.Е. Репрезентация социальной рекламы в пространстве медицинского сериала: лингвокогнитивный анализ / Е.Д. Анисимова, В.Е. Анисимов // Когнитивные исследования языка. – 2025. – № 2-2 (63). – С. 34-39.
27. Анисимов, В. Е. Иерархия взаимодействия единиц кинодискурса со зрителем (на материале французского кинодискурса) / В.Е. Анисимов //

Теоретическая и прикладная лингвистика. – 2025. – Вып. 11, № 3. – С. 5–20. – https://doi.org/10.22250/2410719020251135.

Последовательное решение поставленных в диссертационном исследовании задач определяет ***структуру*** работы, состоящую из Введения, четырёх Глав, Заключения и Библиографического списка.

Во *Введении* обосновывается актуальность обращения к выбранной теме, освещается степень разработанности научной проблемы, определяется научная новизна, теоретическая и методологическая основы исследования, его материал, обозначаются цель и задачи, формулируются научная гипотеза и положения, выносимые на защиту, а также практическая и теоретическая значимость диссертации.

В первой главе «*Дискурс и кинодискурс в современной лингвистической парадигме*» проводится анализ актуальных теоретических научных исследований в области дискурса и кинодискурса, на основе проанализированных трудов излагается новый взгляд на дискурс и кинодискурс как иерархическое семиотическое пространство, релевантный для предлагаемой в диссертации концепции кинодискурса как многоаспектного иерархического семиотического пространства.

Во второй главе «*Внешняя иерархия кинодискурса*» рассматриваются возможности применения иерархии как категории научного знания и актуальность обращения к ней в аспекте анализа дискурса. Описанию и анализу подвергаются конститутивные элементы внешней иерархии кинодискурса – претексты кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) и полидискурсивные единицы, формируются генеративная и синтетическая модели кинодискурса и, на основе их сочетания, предлагается трехчастная модель внешней иерархии кинодискурса.

В третьей главе «*Внутренняя иерархия кинодискурса*» изучаются особенности приложения теории интертекстуальности относительно кинодискурса и его основных элементов, а также роль интертекста как структурного компонента кинотекста. Последовательно, с выявлением и

обоснованием соответствующих критериев, подвергаются рассмотрению и описанию особенности иерархии структуры кинотекста, иерархии семиотического подпространства кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) и его основных элементов, иерархии внутри семиотических подпространств многосерийных форм реализации кинодискурса, иерархии семиотического подпространства малоформатных текстов кинодискурса, иерархии исходного и локализованного кинотекста.

В четвертой главе «*Когнитивные аспекты в иерархическом пространстве кинодискурса*» исследованию подвергаются когнитивные аспекты иерархического пространства кинодискурса, относящиеся к кинофильму как основной форме реализации кинодискурса и зрителю как ключевому адресату и активному участнику непрямой коммуникации в рамках данного дискурса. Рассматриваются иерархия системы проката кинофильма, иерархия системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем, иерархия системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса и иерархия концептосферы кинодискурса на материале французского кинодискурса.

В *Заключении* обобщаются результаты проведенного исследования, формулируются основные выводы и определяются направления дальнейшего изучения иерархии дискурса как перспективной научной области знания.

Библиографический список диссертации включает 1459 изданий на русском и иностранных языках, из них 660 – научных, 90 – электронных, 709 – кинематографических.

ГЛАВА 1. ДИСКУРС И КИНОДИСКУРС В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ

Смещение фокуса внимания современных лингвистических исследований с собственно языка на его проявление в различных коммуникативных ситуациях и социокультурном контексте неизбежно ознаменовало переход к изучению столь сложных образований как дискурс, а обращение к нему обусловило появление дискурсивного подхода в языкознании, преимущество которого, по справедливому замечанию Е.С. Кубряковой, заключается в возможности рассмотрения непосредственного использования языка в различных ситуациях общения [Кубрякова 2000, с. 10]. Дискурс представляет собой многоплановое явление, рассматриваемое в лингвистике как процессы языковой деятельности, как динамическая категория – оппозиция тексту как категории статичной, как «погруженная в жизнь» речь [Арутюнова 1990, с. 136-137] и системное образование. Обратимся подробнее к существующим в рамках лингвистической парадигмы интерпретациях понятия дискурс и теоретических подходах к его осмыслению.

1.1. Феномен дискурса в российских и зарубежных научных школах

Феномен дискурса не остается без внимания представителей целого ряда наук, что является результатом его многоаспектности и сложности изучения. Дискурсу уделяется внимание в большинстве гуманитарных наук: философии, социологии, лингвистике, литературоведении, семиотике, антропологии, этнографии, социолингвистике, психологии и др. Важная роль в пробуждении интереса к исследованию дискурса отводится лингвистике, оказавшей существенное влияние на появление и развитие теории дискурса во многих отраслях научного знания [Родина 2018]. Результатом их взаимодействия можно считать самостоятельную дисциплину – дискурсологию,

продолжающую в данный момент свое оформление и отражающую «общую тенденцию к интеграции в развитии современной науки» [Бабаян 2017, с. 77].

Сам термин «дискурс» был введен в научный оборот бельгийским исследователем Э. Бюиссансом в работе «Язык и дискурс» 1943 году. С опорой на трихотомию Ф. де Соссюра *язык – речь – речевая деятельность*, ученый определил дискурс как промежуточное звено данной цепочки [Buyssens 1943], где новый феномен «фактически занял место langage [речевая деятельность]» [Красина 2016, с. 92], представ в качестве комбинаций, при помощи которых говорящий использует код языка [Структура текста 1980], то есть некоего механизма перевода языка как знаковой системы в живую речь. Появившиеся следом в 1960-1970-х гг. XX в. макросинтаксические исследования «избирают своим объектом текст, диалог, повествование» [Красина 2016, с. 91], что обозначило переход от лингвистики текста к лингвистике дискурса и позволило сформулировать начала теории дискурса [Караулов, Петров 1989]. Дальнейшее изучение феномена в русле лингвистического подхода позволило Э. Бенвенисту предложить следующую трактовку дискурса, оказавшую значительное влияние на последующие научные изыскания: «речевое произведение, которое возникает каждый раз, когда мы говорим» [Бенвенист 1974, с. 312] с обязательным уточнением объекта исследования – «нашим объектом является самый акт производства высказывания, а не текст высказанного» [Там же, с. 312]. Проведенное противопоставление дискурса как «речи, присваиваемой говорящим» (discourse) и объективного повествования (récit), предоставило возможность позднее распространить понятие дискурса на «все виды прагматически обусловленной и различающейся по своим целеустановкам речи» [Арутюнова 1990, с. 412].

Основополагающей особенностью дискурса в качестве объекта исследования ряда наук и феномена, вышедшего далеко за рамки единообразного понимания, является его предельно широкая трактовка как термина, который интегрирует множество форм использования языка [Кибрик 2009].

Важным является разграничение понятий «дискурс» и «текст», начатое еще в упомянутых выше макросинтаксических исследованиях. В основном дискурс понимается как родовое понятие по отношению к тексту, представляя собой «более широкое понятие, чем текст» [Кибрик, Плунгян 2002, с. 307]. Возможность определения текста как гипонима В.А. Андреева видит в его существовании «в определенном дискурсивном пространстве», согласно законам которого он продуцируется и декодируется [Андреева 2009, с. 25]. Превалирование дискурса над текстом подчеркивает Н.Ф. Алефиренко, трактуя текст как единицу дискурса [Алефиренко 2009]. О дискурсе как родовой категории по отношению к тексту и речи говорит и В.В. Богданов [Богданов 1993]. Е.С. Кубрякова отмечает возможность рассмотрения текста в качестве результата дискурса [Кубрякова 2000]. Масштабность анализа дискурса, по справедливому замечанию А.П. Миньяр-Белоручевой, связана «со сменой парадигм» и лингвистическому повороту, который «поставил “текст” и “дискурс” в положение соссюровских определяемого и определяющего» [Миньяр-Белоручева 2018, с. 64].

Зарубежные исследователи проводят сопоставление дискурса и текста на основе категорий *статичность-процессуальность*. Ярким примером являются работы Дж. Брауна (Gillian Brown) и Дж. Юла (George Yule), отмечающими, что «закономерности, описываемые исследователем дискурс-анализа, обычно являются динамическими, а не статическими» (The regularities which the discourse analyst describes will normally be expressed in dynamic, not static, terms) [Brown, Yule 1983, p. 23]. Противопоставляя текст дискурсу, представители французской школы дискурс-анализа указывают на такие свойства последнего как процессуальность и диалогичность (Серио 2001). Дж. Лич (Geoffrey Leech) акцентирует внимание на реализации текста в сообщении, посредством которого осуществляется дискурс (“discourse by means of message by means of text”) [Leech 1983, p. 59].

Подобный подход свойственен и отечественной научной школе. О дискурсе как процессуальном явлении говорят А.Е. Кибрик и В.З. Демьянков

[Кибрик 1987, Демьянков 2005]. А.А. Кибрик отмечает, что дискурс включает в себя процессы его создания и понимания, разворачивающиеся во времени [Кибрик 2003, с. 4]. Резюмируя ряд работ, М.Л. Макаров отмечает нацеленность функционально-ориентированных исследований на противопоставление текста и дискурса по следующим критериям: *структурность – функциональность*, *продукт – процесс*, *статичность – динамичность*, *виртуальность – актуальность*, что позволяет различить структурный «текст-как-продукт» и функциональный «дискурс-как-процесс» [Макаров 2003].

В то же время сопоставление проводится и на основе других свойств данных феноменов: например, исследователи белгородской школы сравнивают структуру текста и дискурса, указывая на линейную организацию структуры первого (как объединенную смысловой связью последовательность знаковых единиц) и нелинейную организацию второго [Алефиренко и др., 2012]. О.В. Соколова, в свою очередь, говорит о тексте как преимущественно лингвистической категории и дискурсе как категории прагматической [Соколова 2014, с. 15].

Отметим, что при противопоставлении дискурса тексту наблюдаются различные трактовки самого изучаемого феномена: употребляемый В.А. Андреевой термин *дискурсивное пространство* означает понимание скорее как самостоятельно функционирующего явления, в то время как идея Е.С. Кубряковой о более спонтанном и живом характере дискурса по сравнению с текстом [Кубрякова 2000] сближает его трактовку с речью и актом высказывания.

Подводя итог сопоставлению текста и дискурса уместно отметить наблюдение Ю.С. Степанова о неоднократном сравнении дискурса как феномена (или даже концепта), пришедшего из зарубежной лингвистики, с существовавшем в отечественном языкознании понятием *функциональный стиль* [Степанов 1995], что могло привести к их отождествлению, а также попытке трактовать дискурс как текст или, напротив, как нечто большее,

превосходящее его. Дальнейшая идентификация дискурса как некоего подобия функционального стиля традиционным не стало, а сам дискурс вскоре начинает рассматриваться как «социальная данность», «язык в языке» [Там же, с. 43]. Для Ю.С. Степанова дискурс также обладает ярко выраженными социальной и функциональной характеристиками – «особое использование языка для выражения особой ментальности, а также особой идеологии» [Там же, с. 38].

Ряд исследователей в большей или меньшей степени отождествляет дискурс с речью, тем самым сужая границы его понимания и исследования. При этом, в большинстве случаев в работах ученых продолжают разграничиваться понятия «дискурс» и «текст». Так, И.К. Михальская говорит о дискурсе как динамическом процессе использования языка в качестве инструмента общения [Михальская 1998]. И.П. Сусов уподобляет дискурс последовательности речевых актов, отводя тексту роль «информационного следа» дискурса [Сусов 2007, с. 40]. Е.Р. Корниенко соотносит дискурс сразу и с текстом, и с речью: «дискурс взаимосвязан как теоретический конструкт и как языковая сущность с равноположенными объектами лингвистического изучения – такими как: речь, высказывание, текст» [Корниенко 2019, с. 264]. На наш взгляд, подобный подход, восходящий еще к вышеозначенному пониманию дискурса Э. Бенвенистом, не учитывает ряд основополагающих характеристик рассматриваемого феномена, в частности, его развертывание в определенном контексте: многочисленные работы в области дискурса, приводимые в данной главе, подтверждают невозможность отнесения дискурса сугубо к устной (или устной и письменной) речи. Следовательно, его понимание должно выходить за пределы собственно речи как последовательности речевых актов.

В этой связи релеватным является определение дискурса как речи, помещенной в определенный экстралингвистический контекст, под которым, в свою очередь, понимается знание мира, событий, мнений, ценностных установок коммуникантов, играющих, по справедливому замечанию Н.Ф.

Алефиренко, «важную роль в понимании и восприятии информации» [Алефиренко 2009, с. 9]. Обращение к экстралингвистическому контексту, в котором создается и функционирует дискурс, позволяет учитывать прагматические, социокультурные, когнитивные и психологические факторы. Подобное определение дискурса нашло свое отражение в «Лингвистическом энциклопедическом словаре»: «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)», которое в итоге сводится к емкому определению дискурса как речи, «погруженной в жизнь» [Арутюнова 1990, с. 136-137]. Приведенное определение подчеркивает близость дискурса к категориям текста, речи, речемыслительной деятельности и контекста, а также контекста, на который как неотъемлемую составляющую дискурса обращают внимание и зарубежные исследователи: например, Дж. Браун и Дж. Юл говорят о дискурсе как использовании языка в качестве инструмента коммуникации в определенном контексте [Brown Yule 1983, p. 26]. Рассматривая экстралингвистический контекст, окружающий участников общения, В.М. Глушак выделяет разряженный и уплотненный дискурс, первый из которых характеризуется слабым участием различного рода экстралингвистических факторов (например, возраст, социальное положение и др.), не затрудняющих речевое поведение коммуникантов, а второй – «более высокой конвенциональностью», что приводит к необходимости ограничения свое речевой поведение и выбору определенных стратегий его оформления говорящими [Глушак 2008, с. 107-108].

Наряду с обязательным учетом экстралингвистического контекста, в котором разворачивается дискурс и протекает общение между коммуникантами, важным является понимание анализируемого феномена как речемыслительной деятельности, то есть в рамках лингвокогнитивного и

когнитивно-коммуникативного подходов. Данная научная парадигма, по справедливому замечанию М.В. Ларионовой, основана на постструктуралистской интерпретации дискурса как «способа конструирования реального мира в процессе социальной интеракции коммуникантов, то есть, в дискурсивных практиках» [Ларионова 2023]. Так, А.Е. Кибрик определяет дискурс как коммуникативную ситуацию, включающую в себя «сознание коммуникантов и создающийся в процессе общения текст» [Кибрик 1987, с. 41], одновременно подчеркивая не только ментальную сторону изучаемого явления, но и его процессуальность. В.Г. Костомаров и Н.Д. Бурвикова говорят о дискурсе, с одной стороны, как результате восприятия реципиентом текста аналогично смыслу говорящего и, с другой, как о непосредственном процессе развертывания текста в сознании реципиента [Костомаров, Бурвикова 1994]. В.В. Красных также видит в исследуемом феномене вербализованную речемыслительную деятельность, понимаемую как совокупность процесса и результата и обладающую «как собственно лингвистическими, так и экстралингвистическими планами» [Красных 2001, с. 200]. Схожего мнения придерживается А.А. Кибрик, отмечая, что помимо текста как статического объекта, возникающего в ходе языковой деятельности, дискурс «включает также разворачивающиеся во времени процессы его создания и понимания» [Кибрик 2003, с. 4]. Е.А. Красина справедливо считает, что дискурс как феномен одновременно является частью ментальной деятельности индивида, выступая в качестве аналога своеобразной когнитивной подели, а также репрезентируется в текстах, «обеспечивается актом высказывания, оформляется лексически и грамматически» [Красина 2004, с. 6]. На когнитивной стороне дискурса настаивает и Е.С. Кубрякова, утверждая, что «по самой своей сути дискурс – явление когнитивное, т.е. имеющее дело с передачей знаний, с оперированием знаниями особого рода и, главное, с созданием новых знаний» [Кубрякова 2000, с. 23]. Роль дискурса как сложного когнитивно-коммуникативного явления подчеркивается в работах Н.Ф. Алефиренко [Алефиренко 2009]. Н.Д.

Арутюнова также обращает внимание на когнитивную составляющую рассматриваемого феномена, говоря о том, что «одной своей стороной дискурс обращен к прагматической ситуации … Другой своей стороной дискурс обращен к ментальным процессам участников коммуникации: этнографическим, психологическим и социокультурным правилам и стратегиям порождения и понимания речи в тех или других условиях [Арутюнова 1990, с. 136]. Исключительно важным является наблюдение ученого о влиянии социокультурного контекста на создание и функционирование дискурса.

Более широкий взгляд на дискурс предлагается в трудах исследователей, понимающих его как совокупность социальных практик. Подобный подход относится к так называемой «постмодернистской трактовке дискурса», основными отличиями которой, среди прочего, является его понимание как синонима практики социального конструирования, а также рассмотрение дискурсов как открытых, подвижных и изменчивых образований, ведущих непрерывную конкурентную борьбу с другими дискурсами за победу определенного способа интерпретации [Русакова, Русаков 2008, с. 69]. Начало подобному подходу было положено высказыванием Ж. Дерриды «всё есть дискурс» [Derrida 1981], что, как справедливо отмечает В.В. Родина, «является подтверждением того, что дискурс стал пониматься шире, чем текст, язык и речь» [Родина 2018, с. 102]. В результате анализу стали подвергаться не только элементы его фактического воплощения, такие как текст и речь, но и определенный социальный контекст (а не просто широкий экстралингвистический), в котором происходит общение коммуникантов.

Обращение к социальным практикам присутствует в работах исследователей, изучавших дискурс в рамках критического дискурс-анализа (КДА). Лингвистическая парадигма данного направления, основанная, с одной стороны, на работах В.Я. Проппа [Пропп 1969] и, с другой стороны, на исследованиях К. Леви-Стросса [Леви-Стросс 1985], опирается на междисциплинарный подход с другой областью научного знания –

политологией, и в основном направлена на анализ политических речей и отношений. Необходимо отметить, что широта направлений в рамках критического дискурс-анализа обусловливает многостороннее обращение исследователей к дискурсу – и как к речи, и как к совокупности социальных практик. Не остается без внимания и анализ когнитивных аспектов феномена. Уместной является формулировка Т.А. ван Дейка, говорившем о КДА как об области научной практики, являющейся междисциплинарной и несводимой к трактовке к простому методу: по мнению лингвиста, дискурс-анализ сам по себе «располагает большим количеством разных методов изучения в зависимости от целей исследования, природы изучаемого объекта, интересов и квалификации исследователя и других параметров исследовательского контекста» [Дейк 2013, с. 20]. Междисциплинарность и многообразие методов позволяют исследователям обратиться к психологии, где КДА «имплицирует когнитивные модели понимания связного текста, входящие в дискурсивную перспективу его изучения» [Ларионова 2023].

Важные постулаты теории КДА были выдвинуты американским дискурсологом и когнитивистом У. Чейфом (Wallace Chafe), отмечавшим реализацию языковых механизмов в дискурсе под контролем и во взаимодействии с сознанием человека, фокусирующим сознание на определенном отрезке действительности в каждый из моментов коммуникации [Chafe 1994].

Социальный смысл при конструировании естественной речи (устных спонтанных текстов) подчеркивается представителями школы конверсационного анализа [Sacks 1972, Schegloff, Sacks 1973], согласно которым, несмотря на относительную свободу устной речи по сравнению с письменной, она подчиняется очерёдности речевых актов, позволяющей участникам общения поддерживать разговор. Отметим, что анализ исключительно устной речи в концепции конверсационного анализа не позволяет исследователям в должной мере рассмотреть феномен дискурса. В то же время, ценным в данном направлении КДА является обращение к

социальному смыслу, в том числе детерминируемому социокультурным окружением говорящих.

Американский исследователь Д. Шиффрин (Deborah Chiffrin) в своей дискурсивной теории понимает дискурс сразу как «язык выше уровня предложения или словосочетания», как «употребление языка» и как «высказывание» [Shiffrin 1994, p. 20-41], то есть в рамках макросинтаксического подхода, что позволяет обратить внимание на структурные, функциональные и прагматические характеристики изучаемого феномена и детально проанализировать когезию между его сегментами. Вместе с тем подобное многоаспектное понимание дискурса в меньшей степени затрагивает анализ социальных практик, в которых он разворачивается.

Работам других видных представителей КДА (Т.А. ван Дейк, Н. Фэрклав, Р. Водак) свойственен бóльший учет социокультурного контекста. Т Т.А. ван Дейк видит в дискурсе связную «последовательность письменных предложений или устных высказываний, выраженных в определенной коммуникативной ситуации с целью передачи информации или выполнения других социальных действий» [Интервью…, 2013], а также «сложное единство языковой формы, значения и действия, которое могло бы быть наилучшим образом охарактеризовано с помощью коммуникативного события или акта» [Дейк 1989, с. 121-122]. Наибольший интерес, по мнению ученого, представляют когнитивный, прагматический и социальный аспекты дискурса [Там же, с. 121]. О дискурсе как коммуникативной и социальной практике говорят и британские исследователи Н. Фэрклав (Norman Fairclough) и Р. Водак (Ruth Wodak), отмечая его реализацию в различных институциональных сферах [Fairclough, Wodak 1997]. Л. Филлипс (Louise Phillips) и М. Йоргенсен (Marianne Jørgensen) подчеркивают двойственность дискурса в рамках дискурс-анализа, который выступает и как «форма социальной практики, которая одновременно и созидает социальный мир, и ... созидаема посредством других социальных практик» [Филипс, Йоргенсен 2004, с. 101].

Немецкий исследователь Ю. Хабермас (Jürgen Habermas) также обращается к «социальной» стороне дискурса, но с позиции философии и социологии, подчеркивая соблюдение определенных норм поведенческой модели участниками общения [Habermas 2007]. Для Ю. Хабермаса дискурс – образцовая модель коммуникации, диалог, где между коммуникантами происходит достижение согласия: «в дискурсах мы пытаемся заново произвести согласие, которое имело место в коммуникативном действии, путем обоснования» [Хабермас 2001, с. 176].

Подчеркнем, что анализ дискурса с учетом социальных практик во многом совпадает с пониманием опоры рассматриваемого феномена на экстралингвистический контекст, при этом несколько расширяя возможности исследования дискурса в определенном «контексте» (в широком смысле слова) – политическом, юридическом, административном, образовательном.

Важным шагом является осмысление В.И. Карасиком дискурса с позиции социолингвистики: дискурс – «общение людей, рассматриваемое с позиций их принадлежности к той или иной социальной группе или применительно к той или иной типичной речеповеденческой ситуации» [Карасик 2016, с. 22]. В рамках социолингвистического подхода исследователем предлагается выделить два основных вида дискурса – персональный (личностно-ориентированный) и институциональный, рамки которого задаются определенным социальным институтом, в котором «осуществляется» конкретный дискурс. В русле данного подхода создан целый ряд работ отечественных лингвистов (Л.С. Бейлинсон, Е.И. Шейгал, Т.П. Попова, Т.О. Писаная, И.П. Ромашова, О.Ф. Русакова), уточняющих положения институциональности рассматриваемого феномена и описывающих институциональные характеристики отдельных типов дискурса. На современном этапе его развития строгое разделение на институциональный и персональный дискурсы претерпевает изменение, а её ключевым новшеством является наблюдение В.И. Карасика и Г.Г. Слышкина о тенденции к размыванию институциональности в некоторых дискурсах

(например, медийном и сетевом), частичному стиранию границ приватности и публичности [Карасик, Слышкин 2021].

Важный вклад в становление и концептуализацию дискурса вносят представители французской школы дискурс-анализа (М. Фуко, М. Пешё, П. Серио, Ж. Лакан и др.). В 60-е гг. XX в. М. Фуко (Paul-Michel Faucault) развивает идеи Э. Бенвениста, предлагая метод дискурсивного анализа. Для М. Фуко дискурс понимается функционально, близко к обозначенному выше социолингвистическому подходу, как «совокупность высказываний, принадлежащих к одной и той же системе формаций» [Фуко 2004, с. 108]. При этом исследователь также говорит о когнитивной стороне изучаемого феномена, рассуждая о дискурсе как социальной практике, направленной на получение знаний [Там же].

М. Пешё (Michel Pêcheux) обращается к дискурсу как области соприкосновения идеологии и языка, пристально рассматривая трансформацию и изменчивость дискурсивных значений и смыслов в зависимости от исторических и социальных условий, в которых создается текст. При продуцировании высказывания, создании вербального или письменного речевого произведения, человек, находясь в рамках определенной идеологической формации, только транслирует совокупность смыслов, сформировавшую его отношение к действительности и существующей в языке независимо от него [Пешё 1999]. Центральными понятиями французской школы дискурса являются дискурсная формация и формируемый ей субъект, а также противопоставляемые друг другу интер- и интрадискурсы. Под введенным в научный оборот М. Фуко термином *дискурсная формация* с последующими уточнениями со стороны таких исследователей как К. Арош, П. Анри, М. Пешё стал пониматься вид идеологии, определяющей «то, что может быть сказано и что должно быть сказано (в форме торжественной речи, проповеди, памфлета, программы и т.д.) в определенной идеологической формации» [Квадратура смысла, 1999, с. 45]. Интердискурс рассматривается как дискурсивное и идеологическое

пространство, «в котором разворачиваются дискурсные формации с их отношениями господства, подчинения и противоречия» [Там же, с. 45]. Он детерминирует субъект дискурса, формируемый также идеологией и бессознательным [Там же, с. 259]. С интердискурсом тесно связан другой концепт – *преконструкт*, отсылающий к «тому, что каждый знает … и к тому, что каждый в определенной “ситуации” может видеть и слышать в форме очевидностей “ситуационного контекста”» [Там же, с. 274]. Иными словами, преконструкт представляет собой переосмысленное понимание пресуппозиции, но уже в рамках дискурса. *Интрадискурс*, по М. Пешё, определяется как «функционирование дискурса по отношению к нему самому (то, что я говорю, по отношению к тому, что я говорил раньше, и к тому, что я скажу позже)». По мнению ученого, интрадискурс мыслится как пространство, «в котором форма-субъект забывает, что в ее дискурсе присутствует интердискурс» [Там же, с. 46-47].

Развивая взгляд на дискурс М. Пешё, П. Серио (Patrick Sériot) видит в нем особую форму реализации языка, обладающую исторической, социальной и когнитивной направленностью, что частично сближает понимание рассматриваемого феномена с обозначенной выше трактовкой дискурса в рамках коммуникативно-когнитивного подхода, а также его представления как совокупности социальных практик. Роль дискурса при этом исследователь видит в трансляции идеологических смыслов при помощи доступных лексических и грамматических ресурсов [Серио 1999].

Ряд частных подходов к пониманию дискурса обращены к попытке объединить существующие положения или наполнить сам термин новым содержанием. Так, В.Е. Чернявская предлагает два подхода: согласно первому из них («дискурс 1» в терминологии ученого), дискурс выступает как «конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи, осуществляемое в определенном когнитивно- и типологически обусловленном коммуникативном пространстве». В данном случае предметом дискурсивного анализа является степень и характер влияния

экстралингвистического фона, то есть социальных институтов и ряда других факторов (культурных идеологических и др.), а сам дискурс «не дублирует и не подменяет понятия текст», обозначая «коммуникативный и ментальный процесс, приводящий к образованию некой формальной конструкции – текста» [Чернявская 2009, с. 144]. В рамках второго подхода («дискурс 2») В.Е. Чернявская видит изучаемый феномен как совокупность текстов, соотнесенных между собой тематически [Там же]. С подобной точки зрения дискурс – взаимосвязь многих текстов или типов текстов, которые функционируют «в пределах одной и той же коммуникативной сферы» [Там же, с. 144]. С опорой на положения В.Е. Чернявской, Е.Н. Молодыченко говорит уже о «дискурсе 3» или *дискурсе-репрезентации* – специфическом способе «дискурсивного отражения и/или конструирования социальной реальности под определенным углом зрения, как правило, в какой-то мере выгодной определенной группе субъектов» [Молодыченко 2024, с. 57-58]. Исследователем предлагается текстоориентированный анализ дискурса-репрезентации, требующий обращения к широкой трактовке социокультурного контекста, разделяемого на пять уровней, первые четыре из которых составляют: коммуникативная технология и сопутствующие речевой структуре коммуникативные модальности, которые коммуникативная технология позволяет реализовать; физическая и социальная локализации текста; контекст профессиональной и/или социальной практики. На заключительном уровне располагаются сложные конфигурации социальных практик в рамках социальных полей с их взаимным влиянием, а также абстрактные социальные структуры [Молодыченко 2023, 2024].

Существуют также сугубо теоретический и практический подходы к дискурсу. Так, в одном из своих определений П. Серио предлагает рассматривать данный феномен как теоретический конструкт, который предназначается для исследования условий производства текста [Серио 2001]. Ж. Гийом и Д. Мальдидье, в свою очередь, говорят о прикладном значении дискурса, рассматривая его как эмпирический объект, «с которым

сталкивается лингвист, когда он открывает следы субъекта акта высказывания, формальные элементы, указывающие на присвоение языка говорящим» [Гийом, Мальдидье, 1999, с. 124].

Важную роль в теории дискурса играет зародившийся в начале 2000-х годов *синергетический* или динамико-системный подход к анализу дискурса, отличается своей междисциплинарностью, и рассматривающий дискурс как самоорганизующуюся сложную систему [Аршинов 2002, Буданов 2002, Пономаренко 2004, 2006а, 2006б, 2007, 2010, Алефиренко 2009, Храмченко 2010, 2014, Малахова 2022]. Представителями данного подхода дискурс определяется как синергийная система, представляющая собой «самоорганизующуюся систему смыслов дискурса, формируемую через их речевое выражение и синергийно мобилизующую функциональный потенциал всех элементов на пути к аттрактору (коммуникативной цели, содержанию-намерению автора)» [Пономаренко 2013, с. 131]. Обращаясь к дискурсу с представленной позиции, Н.Ф. Алефиренко видит в нем «синергетическое коммуникативно-когнитивное явление, в состав которого входит не только сам текст, но и различные экстралингвистические факторы (знание мира, мнения, ценностные установки), играющие важную роль для понимания и восприятия информации» [Алефиренко 2009, с. 243]. По мнению ученого, синергетика дискурса – это взаимодействие всех порождающих его факторов, «в результате которого происходит “слияние и со-действие энергией”, направленное на онтологическую и функциональную “самоорганизацию” дискурсивного пространства и определяющее смысловую дистрибуцию его ингредиентов» [Там же, с. 247]. В рамках функциональной лингвосинергетики Е.В. Пономаренко говорит об активном взаимодействии дискурса с внешней средой и его нелинейности на фоне нелинейности внешней среды [Пономаренко 2004, 2006а, 2013]. Развивая данный подход на материале английского дискурса, В.Л. Малахова отмечает функциональный синергизм семантики и прагматики дискурса [Малахова 2022]. Исследователь предлагает аналитический метод функционального сдвига, позволяющий

проследить комплексное когерентное функционирование всех элементов дискурсивной системы, приводящее к «переходу (сдвигу) от семантического уровня смысловой организации текста к прагматическому» [Там же, с. 357]. Важным развитием синергетического подхода является его применение не только к самому дискурсу, но и к его различным составляющим и/или элементам, например, малоформатным текстам, обращаясь к которым М.В. Черкунова предлагает концепцию функционального синергизма малоформатных текстов современного английского дискурса [Черкунова 2023, 2022а, 2022б, 2022в, 2021, Cherkunova 2020]. О дискурсе как системе также говорится в постструктуралистской политико-дискурсивной теории Э. Лаклау (Ernesto Laclau) и Ш. Муфа (Chantal Mouffe), в которой под дискурсом понимается социальная практика, представляющая собой самоорганизующуюся систему с высоким функциональным, генеративным и трансформационным потенциалом [Laclau, Mouffe 1985].

Разнообразные подходы к пониманию дискурса логично привели к появлению отдельной дисциплины – дискурсологии, которая ставит своей целью изучение его разнообразных форм и типов. Представляется возможным говорить, что современная дискурсология является кросс-дисциплиной, попыткой объединить в себе исследования, посвященные феномену дискурса: ее предметом являются вопросы природы, структуры и функций дискурса как феномена жизни общества [Русакова, Спасский 2006, с. 8].

Как видно из приведенных направлений изучения дискурса, на сегодняшний день не существует его обобщающего определения. Обозначенные подходы подтверждают множественную трактовку дискурса, связанную со сложностью его однозначного определения и существования множества самобытных научных школ, в том числе национальных. Справедливым являются утверждения лингвистов о многогранности и «многосторонности» дискурса: «достаточно очевидна ограниченность любых попыток отразить его моделирование, сведя дискурс к одному или двум измерениям… [Chafe 1996, pp. 23-42, 49]. Открытие новых граней дискурса

приводит современных исследователей к обнаружению его новых свойств, признаках и функционально-коммуникативных возможностях [Алефиренко 2009, с. 263], что позволяет по-другому взглянуть на изучаемый феномен. В связи с многообразием трактовок уместным будет привести мнение Е.А. Красиной, отмечавшей, что как в лингвистике, так и в других областях научного знания, понятие дискурса способствует интеграции гуманитарных исследований [Красина 2016, с. 91].

Вышеприведенные положения относительно возможного многообразия трактовок и определений дискурса, многогранности изучаемого феномена и возможности продолжения анализа его ранее не изученных сторон приводит нас к мысли о необходимости обратиться к сочетанию ряда подходов. Объединение нескольких подходов и даже аппарата ряда гуманитарных наук для рассмотрения какой-либо характеристики или свойства дискурса, на наш взгляд, является приемлемым и позволит восполнить существующие пробелы в теории дискурса, позволив по-новому взглянуть на исследуемый объект.

1.2. Дискурс как особое семиотическое пространство

Одной из наук, сквозь призму которой возможен всесторонний анализ дискурса, является семиотика. Будучи по своей сущности метанаукой, семиотика, сводимая к емкому определению «науки о знаках и знаковых системах», в своем современном понимании является результатом применения множества подходов, взаимодополняющих друг друга. Работая в русле логико-дискурсивного направления семиотики, Ч.С. Пирс (Charles Sanders Pierce) заложил основы нового направления исследования: установил знаковый характер мышления и дал определение самому знаку и семиозису, разработал первоначальную классификацию знаков (иконы, индексы, символы), сформулировал знаковые отношения через триаду объекта/денотата, знака и интерпретанты [Пирс 2000, Peirce 1982].

Ф. де Соссюр, оперируя термином *семиология*, видел в семиотике науку, «изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества», определил язык в

качестве одной из системы знаков с единством означающего и означаемого в языковом знаке [Соссюр 1977].

Развивая идеи Ч.С. Пирса, Ч.У. Моррис (Charles William Morris) разделил семиотику на *семантику* (отношение знака к тому, что он отображает), *синтактику* (отношение знаков друг к другу) и *прагматику* (отношения, возникающие между знаками и их интерпретаторами) [Моррис 1983].

Московско-тартусская семиотическая школа рассматривает семиотику как науку о коммуникативных системах и знаках, которые используются в процессе общения [Лотман 2010], и науку о знаковых системах в природе и обществе [Степанов 2023]. Ю.С. Степанов отмечает близость семиотики к лингвистике, которая изучает «самую полную и совершенную из систем связи – человеческий язык» [Там же, с. 3] и её развитие на стыке ряда наук, из которых семиотика черпает свой материал, но «также и отдает … свои обобщения»: уже обозначенная лингвистика, кибернетика, биология, психология, этнография и социология, история культуры и литературоведение [Там же, с. 3]. Обозначенные Ю.М. Лотманом коммуникативные системы и знаки аккумулируют социальный опыт, «заменяют сущности, явления и вещи и позволяют людям обмениваться информацией» [Лотман 2010, с. 9].

Важное место в семиотике занимает лингвосемиотика – изучение естественного языка с семиотической точки зрения. По мнению Ю.С. Степанова, естественный человеческий язык является наиболее «полной и совершенной из всех систем связи» человеческого мира и «занимает центральное место в ряду знаковых систем», а сама лингвосемиотика – ключевое место в семиотике как науке [Степанов 2023, с. 47]. Современная лингвосемиотика достаточно активно вовлечена в анализ дискурса: работы исследователей посвящены изучению политического [Шейгал 2000, 2004, Ларионова 2023], электорального [Ларионова, Мосина 2024, Ларионова 2024], дипломатического [Беляков 2023], медийного [Склярова, Лаврухина 2023] и милитарно-медийного [Склярова 2023], рекламного [Ван 2022], молодежного

песенного [Шевченко 2009], университетского [Кириллова 2010], сельскохозяйственного [Сухова 2016], ветеринарного и туристического [Олянич 2016], волонтерского [Филиппова 2014] дискурсов, кинодискурса [Сухих 2022] и экранного дискурса [Евграфова 2021], а также дискурса ландшафтного дизайна [Джумагалиева 2014].

Остановимся подробнее на семиотическом подходе к изучению дискурса. Обращение к семиотике дискурса берет свое начало в трудах Р. Барта, постулировавшего языковую основу всего того, что окружает человека, поскольку именно язык означивает окружающую действительность все это в разное время было названо посредством языка. Свой подход исследователь обозначил емким утверждением «всё есть язык» [Барт 2001, Барт 2008]. Позднее данный постулат был положен в основу концепции Ж. Дерриды (Jacques Derrida), отмечавшего невозможность существования чего-либо вне текста (в широком семиотическом понимании) [Derrida 1981]. Справедливым является вывод М.В. Ларионовой о том, что в отличие от структуралистов, постструктуралисты и постмодернисты уже говорят не просто о репрезентации реальности дискурсом, а о её создании [Ларионова 2023].

Особенностью семиотической теории (Р. Барт, У. Эко, П. Серио, Ж. Бодрийяр) является трактовка дискурса как знаковой системы, включающей в себя вербальные (речь и текст) и невербальные (музыка, мода и др.) системы знаков [Русакова, Русаков 2008]. В свою очередь, знаковая система дискурса состоит из видимого плана (плана внешних представлений смыслов и значений) и плана ментального, заключающегося в способах расшифровки смыслов и значений [Там же]. Обширное понимание систем знаков, составляющих дискурс, основано на широкой трактовке понятия «текст» в семиотике – как осмысленной последовательности любых знаков, то есть любой формы коммуникации (в том числе ритуалов, обрядов, танцев) [Валгина 2003]. Подобное понимание текста иногда сводится к применению терминов «код» и «знак». Так, У. Эко оперирует термином *культурный код*, настаивая на необходимости интерпретации каждого из элементов видимого

плана: само понятие кода, по мнению ученого, «означает переход от мира сигнала к миру смысла» [Эко 1998, с. 47]. В схожем контексте Р. Барт говорит о *культурных знаках*, относя к ним ритуалы приготовления блюд, планировку города, виды упаковок [Барт 2022]. К социальным знакам исследователь относит, помимо слов, образы, а также вещи, сообщающие нечто значимое реципиенту. Дискурс, по Барту, состоит из всех транслингвистических знаков (то есть не принадлежащих к собственно словам) и вербальных знаковых систем [Барт 2003]. Обосновывая необходимость введения в научный оборот нового раздела семиотики – транслингвистики, исследователь определяет дискурс (discours) как «любой конечный отрезок речи, представляющий собой некоторое единство с точки зрения содержания, передаваемый со вторичными коммуникативными целями и имеющий соответствующую этим целям внутреннюю организацию, причем связанный с иными культурными факторами, нежели те, которые относятся к собственно языку» [Барт 1978, с. 443-444].

Ж. Бодрийяр, в свою очередь, указывает на утрату вещами их первоначальных смыслов, превращаясь в симулякры – имитирующие реальность знаки [Бодрийяр 2001]. В своих рассуждениях философ говорит о приобретении товаров как дискурсов (в узком коммуникативном понимании), уподобляя товар языковому знаку, который относит его обладателя к определенной социальной группе и выделяет из неё в случае более высокого статуса вещи. Важная роль дискурса, по Ж. Бодрийяру, заключается в реализации консюмеризма как социального и культурного феномена, оказывающего влияние на все сферы человеческой жизни [Baudrillard, 1998].

Близким к обозначенному семиотическому подходу к изучению дискурса оказываются выделяемые Л.С. Бейлинсон социальный, прагматический, семантический и формальноязыковой параметры изучения дискурса. Основной целью социального параметра является определение организаторов и участников общения; прагматического – установление того, каким образом осуществляется общение; семантического – у того, о чем идет

речь; формальноязыкового – выявление языковых способов выражения смысла в высказываниях конкретного дискурса. По справедливому замечанию исследователя, перечисленные подходы соответствуют трем основным сторонам знака, выделяемым в семиотике – семантике, синтактике и прагматике [Бейлинсон 2009, с. 142].

Вопросы семиотики дискурса также напрямую затрагивались в многочисленных работах парижско-лиможской семиотической школы [Греймас, Фонтаний 2007, Greimas 1983, Greimas Courtès 1979, 1993, Bastide 1981, Bastide Fabbri 1985, Landowski 1979, 1985, Fontanille 1989, 1998, 1999, 2016, Zilberberg 2012], долгое время возглавляемой А.Ж. Греймасом (Algirdas Julien Greimas) в Париже. Центр данной школы со временем переместился в Лимож к Ж. Фонтанию (Jasques Fontanille, в ряде русскоязычных статей исследователя также транслитерируют как Фонтаньи), работающему в русле обозначенного А.Ж. Греймасом подхода.

Рассматривая разработанный А.Ж. Греймасом семиотический анализ дискурса, Ф. Бастид (Françoise Bastide) говорит о его опоре, с одной стороны, на европейских лингвистических школах Ф. де Соссюра и Л. Ельмслева и, с другой стороны, на структуралистскую работу В.Я. Проппа «Морфология сказки» [Bastide 1981, p. 2]. Таким образом, данная школа возникла из сочетания структурной лингвистики и изучения фольклора (сказок), а ее методологическую основу составило изучения не собственно знаков (в противовес предложенному еще Ч. Пирсом подходу), но значения или даже «систем значений» (study of signifying systems), в терминологии Ф. Бастид [Там же]. Говоря о семиотике А.Ж. Греймаса, Е.Ф. Серебренникова отмечает положение исследователя о включении времени в глубинную семиотическую структуру, мотивируя возможностью отражения временем длительности состояния человека, возможности объяснения того, что длится на самом деле, и в зависимости от чего, то или иное состояние может прерываться или не прерываться [Серебренникова 2014, с. 85].

Современное направление исследования дискурса А.Ж. Греймасом и Ж. Фонтанием, Е.Ф. Серебренникова видит в концептуализации положения о дискурсивном развертывании и его методологическом инструментарии. Исследователь обращает внимание на один из ключевых тезисов подобного подхода – совмещение трех типов логик в семиозисе (логике действия, логике познания и логике чувствования) позволяет авторам оперировать «понятиями актантов-субъектов и их трансформаций как необходимых условий для реализации дискурса» вместо традиционной пары субъект (адресант) и объект (адресат) [Серебренникова 2014, с. 85-86].

Описывая этапы становления семиотики как науки, А.Ж. Греймас и Е. Ландовский (Éric Landowski) выделяют следующие [Greimas, Landowski 1979, p.5]:

1. выделение семиотики в самостоятельную науку за счет теоретического обобщения и создания общего метода (1960-е гг.);
2. применение семиотического метода к дискурсу литературы;
3. распространение семиотического метода на другие типы дискурса, среди которых философский, юридический, религиозный и др.

Определение дискурса в трактовке А.Ж. Греймаса и Ж. Курте (Joseph Courtés) представляет собой понимание анализируемого феномена не как некоего «над-образования» по отношению к тексту или речи, но как семиотического процесса, который реализуется в различных видах дискурсивных практик: «в первом приближении дискурс можно отождествить с семиотическим процессом и всем множеством семиотических фактов (отношений, единиц, операций и т. д.), располагающихся на синтагматической оси языка, которые можно рассматривать как относящиеся к теории дискурса» [Греймас, Курте, 1983, с. 488]. Отметим, что данное определение во многом опирается на сформулированные ранее положения М. Фуко: «Дискурс – событие знака, но то, что он делает, есть нечто большее, нежели просто использование знаков для обозначения вещей. Именно это “нечто большее” и позволяет ему быть несводимым к языку и речи» [Фуко, 1996, с. 50].

В своих работах 1980-х гг. Ф. Бастид, рассуждая о семиотике как новом подходе к анализу дискурса, требующем дальнейшей разработки, отмечает соприкосновение данного подхода с когнитивным аспектом восприятия дискурса: «…значение, конечно, не коренится в вещах или явлениях: восприятие значения происходит в сознании / разуме» (… meaning … , of course, is not rooted in things or phenomena: the apprehension of meaning takes place in the mind.) [Bastide 1981, p. 2]. Исследователь также подчеркивает возможную интерпретацию адресатом знаков различной природы, таких как естественные явления, повседневные действия, выражения лица (например, улыбка, гримаса), напрямую не предназначенных для общения.

Проводя детальный анализ работ парижской семиотической школы, С. Бадир (Sémir Badir) обращается к понятийному уровню дискурса, отмечая необходимость выхода за рамки семиотических методологических инструментов на более глубоком концептуальном уровне – уровне предикативного синтаксиса [Badir 2017].

Сегодня Ж. Фонтаний также пишет о дискурсе как психическом феномене: «теперь мы можем говорить о дискурсивных страстях и эмоциях точно также, как мы можем говорить о выражении дискурса или о нарративной или аргументативной логике дискурса» [Fontanille 2006, p. 20]. Таким образом, ученый подчеркивает изучение не только лингвистической стороны дискурса, но и «экстралингвистической», в основе которой лежит когнитивное восприятие феномена. Другой представитель парижско-лиможской семиотической школы К. Зильберберг (Claude Zilberberg) указывает на описание разветвлений вербального и невербального значения в дискурсе как предмета семиотики [Зильберберг 2007, с. 11]. Следует заметить, что дискурс в приводимом контексте отождествляется исследователем скорее с устной речью, что отличает его трактовку от нашего понимания рассматриваемого феномена.

Настаивая на невозможности выполнения знаком функции единицы семиотики дискурса, Ж. Фонтаний рассуждает о «поиске» современной

семиотикой системы ценностей, которая может организовать каждое «означающее целое» (“signifying whole”), при этом подчеркивая, что система ценностей приобретает форму так называемой *напряженной (или тенсивной) структуры* (the form of a tensive structure). Комментируя вводимый исследователем термин, Е.Ф. Серебренникова отмечает необходимость использования понятия *тенсивности* для выявления тех базовых операциональных факторов и категорий, которые оказывают влияние на процессы означивания [Серебренникова 2014, Fontanille 1998]. К. Зильберберг говорит об тенсивности как феномене и неотъемлемой характеристике «любого процесса, разворачивающегося во времени на уровне фразы или дискурса» [Зильберберг 2007, с. 27], опять же, понимая при этом дискурс скорее на уровне связного высказывания, речи. Оставляя за рамками исследования детальный комментарий приведенного положения Ж. Фонтания, подчеркнем важное наблюдения о дискурсе как структурированном феномене и возможности соотнесения упоминаемой системы ценностей с культурными ценностями, проявляющимися в дискурсе.

В своем труде “Sémiotique du Discours” Ж. Фонтаний указывает на семиотику как одно из ключевых направлений дискурса, способного поднимать обозначенные выше вопросы, при этом без отказа от того, что лежит в её основе как самостоятельной дисциплины [Fontanille 1999].

Подводя итог приведенным положениям А.Ж. Греймаса и его последователей, отметим понимание дискурса с позиций современного когнитивного направления, утверждение существования некой структуры ценностей, лежащих в основании данного феномена, поиск которых продолжается современной семиотикой.

Отметим, что ряд исследователей в своих трудах равнозначно затрагивают семиотическую сторону дискурса, оставаясь вне четко обозначенного семиотического подхода. Так, Н.Ф. Алефиренко, подчеркивая гиперонимический характер дискурса по отношению к тексту, говорит о дискурсе как семиотизации культурно-исторического события [Алефиренко

2009, с. 258]. Обращаясь к семиотическому моделированию дискурса, В.И. Карасик прибегает к его интерпретации сквозь призму основных разделов семиотики: семантики, синтактики и прагматики. Ученый приходит к выводу, что семантикой дискурса является его тематическая соотнесенность с ситуативно-личностными уточнениями, а прагматикой – характеристики воздействия участников общения друг на друга. Синтактика дискурса, в свою очередь, связана, с одной стороны, с так называемой *дискурсивной комбинаторикой*, и с другой стороны, с интердискурсивными связями [Карасик 2020].

Описывая семиотическую теорию как междисциплинарную область исследований, занимающуюся изучением знаков и знаковых систем, «создающих, передающих и хранящих информацию», М.В. Ларионова отмечает интеграцию трех уровней изучения дискурсивной проблематики в семиотической парадигме, совпадающих с областями самой науки семиотики – семантику, прагматику и синтактику [Ларионова 2023, с. 377]. Подобный подход позволяет учесть языковые и невербальные коды, а также социальные и экстралингвистические параметры дискурса. Семантическое измерение дискурса как его когнитивно-содержательная составляющая «фиксирует понимание дискурса как ментального пространства» и позволяет использовать язык и иные знаковые системы для выражения смыслов и процессов концептуализации и категоризации действительности. Следовательно, помимо очевидного анализа дискурса в рамках семантики его единиц разных уровней и длины, возможным является рассмотрение ключевых концептов определенного дискурса как единого образования (пространства) с выявлением и описанием его концептосферы. Прагматическая парадигма дискурса, по мнению исследователя, «отталкивается от интерпретации дискурсивных актов как речевых и социальных действий, направленных на то, чтобы оказать коммуникативное воздействие на адресата», основной целью которого является регулирование его дискурсивного и/или социального поведения в соответствии с интенцией адресанта [Там же, с. 377-378].

Обращение к прагматике дискурса является особенно актуальным при изучении прагматически-ориентированных типов дискурса и прагматически-ориентированных элементов тех или иных дискурсов, в задачу которых входит воздействие на реципиента сообщения для побуждения его к определенному действию. Для рекламного дискурса подобным действием служит покупка продукта или, в случае социальной рекламы, выполнение определенных действий, необходимых обществу (соблюдение правил дорожного движения, пропаганда семейных ценностей и др.) [Анисимова 2024]. Для кинодискурса, рассматриваемого в данном исследовании, – побуждение к просмотру кинофильма потенциального зрителя, транслирование заложенных мыслей и идей режиссера и его команды, а также ценностных установок определенной лингвокультуры. Синтактика дискурса, по справедливому замечанию М.В. Ларионовой, отражает синтагматическое взаимодействие единства формы и содержания, а также знания и действия, закрепленные в дискурсивных структурах [Ларионова 2023, с. 378].

Для нас является очевидным, что поиски природы дискурса необходимо вести с опорой на различные трактовки и подходы к изучению данного феномена. Дискурс как семиотический процесс обнаруживает сложную природу и принадлежит семиотике «мира слов» естественного языка [Красина 2004], представляя собой «нечто большее, нежели просто место, где должны располагаться и накладываться друг на друга – как слова на листе бумаги – объекты, которые могли бы быть установлены только впоследствии» [Фуко 1996, с. 56]. Важность рассмотрения дискурса с указанной позиции также заключается в том, что «в сфере семиотики и коммуникации дискурс выступает как одна из моделирующих систем, как когнитивная структура, стремящаяся к автономии» [Красина 2004, с. 7].

О дискурсе как едином информационном, когнитивном семиотическом пространстве говорит М.В. Ларионова [Ларионова 2023]. Семиотическая природа дискурса, по справедливому замечанию ученого, обусловливает вариативность интерпретации объективной реальности путем выбора

«номинаций и концептов и иных знаковых кодов». Важным является и возможность наделения данных знаковых кодов смыслами, часто новыми и другими, которые отвечают интересам адресанта, например, трансформируя «нейтральные понятия в субъективно оценочные за счет коннотативной семантики» [Там же, с. 379].

Понимание дискурса как внешнего пространства, «в котором размещается сеть различных мест» [Фуко 1996, с. 56], а также учет вышеприведенного постулата Е.А. Красиной о дискурсе как моделирующей системе и когнитивной структуре, стремящейся к автономии [Красина 2004], в сфере семиотики, позволяет нам предложить новый взгляд на дискурс как семиотическое пространство.

Основу предлагаемой трактовки составляют лингвистический, социолингвистический и семиотический подходы к анализу дискурса: важным является учет экстралингвистических факторов и социальных практик, в рамках которых разворачивается дискурс, а также его знаковой природы. Значимостью в аспекте нашего понимания дискурса обладает и лингвосинергетический подход, который позволяет взглянуть на взаимодействие дискурса со внешней средой и его нелинейность, а также системность данного феномена. Объединение нескольких подходов к пониманию дискурса обусловлено его мультивариативностью и полисемией, что, по справедливому замечанию Н.В. Зененко, обусловливает необходимость рассмотрения дискурса за пределами языкознания, «в совокупности с другими понятиями и в контексте нескольких гуманитарных наук» [Зененко 2023, с. 42]. Мы также согласны с ученым в том, что как «постмодернистская лингвокогнитивная парадигма», дискурс «априори предполагает поиск комплексного подхода, позволяющего успешно реализовать исследование» [Там же, с. 42].

В нашем понимании дискурс представляет собой не просто совокупность текстов и их экстралингвистического окружения, речевых практик, трафаретных ситуаций и объединенных общей целью участников

общения, но и совокупность определенных элементов текстовой и нетекстовой природы, являющихся конструктом каждого конкретного типа дискурса и объединенных валентными семантическими, интертекстуальными и прагматическими связями. Означенная совокупность элементов, в свою очередь, объединяется в определенные классы элементов внутри дискурса, выступая в качестве менее крупных категорий (семиотических подпространств) и образуя единое семиотическое пространство дискурса. При этом данные элементы являются знаково-неоднородными, то есть различными по своей семиотической природе (монокодовыми, поликодовыми, полимодальными), отличаются разной значимостью внутри дискурса и постоянно взаимодействуют как между собой, так и с участниками общения и иными дискурсами. Примером отличных по значимости и семиотической природе элементов кинодискурса, рассматриваемого в рамках данного исследования, могут быть кинофильм как полимодальный текст, представляющий собой основную форму реализации данного типа дискурса, кинопостер как поликодовый текст и кинозаголовок, кинослоган, рецензия на кинофильм как монокодовые тексты, обладающие меньшей важностью в составе семиотического пространства кинодискурса. Беспрерывное взаимодействие элементов конкретного дискурса внутри его семиотического пространства, а также с элементами других дискурсов приводит к образованию новых синтетических элементов как одного, так и нескольких дискурсов. Примером подобного элемента может быть недавно возникшие короткометражные видеофрагменты, именуемые нами субвидемой «шортс» (которые подробно будут рассмотрены в Главе 2), принадлежащие одновременно семиотическому пространству кино- и интернет-дискурсов. Анализ дискурса как семиотического пространства позволяет рассмотреть разворачиваемые во времени и пространстве коммуникативные акты между его участниками, взаимодействие между его основными структурными элементами и интеракцию с другими дискурсами. Применение смешанного аппарата лингвистики и семиотики в русле обозначенного подхода

способствует, в свою очередь, анализу текстовых и нетекстовых элементов конкретного дискурса с позиции их функционирования внутри дискурса и взаимодействия с элементами других дискурсов.

Основываясь на утверждении, что «в области гуманитарных наук выбор элементов и способ их связи в систему зависят от интерпретации», что «приводит к усложнению представления об элементе и системе, к многообразию их типов и способов связи» [Никоненко 2009, с. 1142], в диссертационном исследовании термин *элемент* понимается как составная часть дискурса, который собственно представляет собой упорядоченную систему конституирующих его элементов и классов элементов.

Рассмотрим подробнее суть применяемого подхода. Термин *семиотическое пространство* был впервые применен Ю.М. Лотманом по отношению к языку: «семиотическое пространство не есть сумма отдельных языков, а представляет собой условие их существования и работы, в определенном отношении, предшествует им и постоянно взаимодействует с ними» [Лотман 1996, с. 164]. Отождествив термины *семиотическое пространство* и *семиосфера* (последний противопоставлялся биосфере по В.И. Вернадскому), исследователь говорит о языке как «сгустке семиотического пространства» и необходимости рассмотрения в качестве единицы семиозиса не отдельного языка, а «все присущее данной культуре семиотическое пространство» [Там же, с. 165]. Экстраполируя позицию Ю.М. Лотмана на дискурс, представляется возможным говорить о дискурсе не как о сумме элементов или, в семиотическом понимании, знаков, а как о феномене, обладающем упорядоченной структурой, внутри которой данные знаки находятся в непрерывном взаимодействии, и отношении дискурса с окружающим его контекстом («средой») – культурой и другими дискурсами. О дискурсе как семиотическом пространстве говорит и Е.И. Шейгал, трактующая его как совокупность вербальных и невербальных знаков, которые ориентированы на обслуживание конкретной коммуникативной

сферы, а также «тезаурус прецедентных высказываний и текстов» [Шейгал 2000, с. 21].

Мы намеренно избегаем использование существующих терминов *дискурсивное пространство* и *дискурсивные практики* как не в полной мере отражающих знаковую природу рассматриваемого феномена. Понимаемое как «некая логическая среда, в которой сосуществуют дискурсы и дискурсивные личности», термин *дискурсивное пространство* соотносит дискурс с пространственным фактором его структурной организации [Плотникова 2011, с. 153-154]. В свою очередь, разнообразные трактовки дискурсивных практик [Баранов 2001, Млечко, Шамаев 2018, Лаврова, Гончар 2021, Воякина 2022], наиболее комплексной из которых нам видится сформулированное О.С. Иссерс – «динамическая организация коммуникативных систем внутри социума, которая, с одной стороны, отражает характерные для данной социальной общности речевое поведение и мышление, а с другой — формирует новые формы коммуникации в данной социокультурной реальности» [Иссерс, 2011, с. 58], в основном фокусируются на социальных практиках определенного дискурса, а не его структурной организации. Понимание дискурса как *семиотического процесса*, предложенное А.Ж. Греймасом и Ж. Курте, также отражает только процессуальность анализируемого феномена [Греймас, Курте 1983]. К тому же, несколько иной взгляд парижской семиотической школы на семиотику и рассмотрение значения как основного предмета данной науки [Меркулова 2019] (в противовес «науке о знаках и знаковых системах» в ее традиционном понимании) и направление исследований на структуры, создающие значение, не позволяет в должной мере отождествить использованный термин с обозначенным нами пониманием дискурса как семиотического пространства.

Подчеркнем, что в рамках предлагаемого подхода нами не отрицается трактовка дискурса как когнитивного или коммуникативного феномена, погруженного в некий социальный или шире – экстралингвистический контекст, а также понимание дискурса как системы в рамках синергийного

подхода. Напротив, опираясь на достижения когнитивно-коммуникативного подхода к дискурсу, предлагается подвергнуть анализу внутреннюю структуру феномена (в том числе концептуальную) и связь определенного дискурса с другими дискурсами при помощи ряда общих единиц. Не подвергается сомнению и постулируемая в рамках синергийного подхода к анализу дискурса его понимания как самоорганизующейся сложной системы. Вносимое нами уточнение касается только природы данной системы, которую мы классифицируем как семиотическую.

Интерпретация дискурса как семиотического пространства требует уточнения. Применительно к рассматриваемому феномену нами предлагается осмыслить семиотическое пространство, с одной стороны, в его буквальном понимании, то есть как пространства знакового. При этом, входящие в него знаки, или даже знаковые системы, являются по своей семиотической природе неоднородными и воспринимаемыми при помощи ряда перцептивных модальностей. С другой стороны, дискурс понимается нами не просто как совокупность социальных практик и разворачивающееся в них общение или совокупность текстов (устных и письменных), погруженных в определенный контекст (экстралингвистический, социальный и др.), а как *пространство, в котором функционирует ряд элементов и классов элементов*. В качестве элементов данного пространства правомерно трактовать любые знаки и тексты (в семиотическом понимании), функционирующие в конкретном дискурсе. Например, для кинодискурса подобными элементами можно считать кинофильм, кинозаголовок, кинопостер, синопсис, слоган и трейлер кинофильма, кинорецензию и др. В-третьих, элементы и классы элементов дискурса образуют самостоятельные семиотические подпространства, представляющие собой упорядоченные системы, совокупность которых составляет само семиотическое пространство дискурса, что позволяет говорить о дискурсе как многомерной системе. Само понятие системы понимается нами вслед за Н.В. Зененко как «любое комплексное единство, состоящее из взаимосвязанных элементов» [Зененко 2023, с. 41]. Дискурс как

многомерная система включает в себя ряд систем, взаимодействующих друг с другом.

Семиотическое пространство дискурса организовано вокруг его основной формы реализации, представляющей собой феномен, обусловливающий действия участников в определенных заданных (в случае с институциональным дискурсом или с дискурсом с высоким присутствием институционального начала) или относительно свободных (в случае с персонализированным дискурсом) рамках общения.

Дискурс как семиотическое пространство, совмещающее в себе ряд семиотических подпространств, является упорядоченным, и каждый конкретный дискурс непрерывно находится в постоянном взаимодействии с другими дискурсами, что позволяет, с одной стороны, обратиться к интеракции его элементов между собой, определив *внутреннюю иерархию дискурса*, и, с другой стороны, рассмотреть превалирование определенного дискурса над другими, определив его *внешнюю иерархию*.

Иными словами, знаковое пространство, включающее в себя ряд элементов, также организованных в более мелкие подпространства, обладает собственной структурой, в которой правомерно установить элементы, занимающие более высокое иерархическое положение по отношению к другим. Отметим, что структурная организация дискурса подчеркивается исследователями, рассматривающими дискурс с совершенно разных подходов, в связи с чем уместным будет привести мнение Н.В. Иванова и М.Н. Федуловой, которые отмечают подобную организацию среди всех элементов дискурса: «эта организация носит сквозной характер – от единицы к единице, от одного словоупотребления к другому словоупотреблению, от текста к тексту. В этой организации единицы дискурса группируются по самым разным общим для них критериям: предметно-тематическим, жанрово-стилистическим, концептуальным [Иванов, Федулова 2023б, с. 204].

Вместе с тем анализ взаимодействия дискурса с другим/другими дискурсами позволяет выявить находящиеся на более высоком уровне

знаковое пространство с опорой на план выражения и план содержания определенных единиц, принадлежащих обоим семиотическим пространствам.

Кроме того, понимание дискурса как семиотического пространства позволяет по-новому взглянуть на его когнитивные и лингвокультурологические параметры, рассмотрев иерархию восприятия единиц дискурса его реципиентом и иерархическую структуру концептосферы дискурса. Обозначенные положения могут свидетельствовать о наличии единого иерархического пространства дискурса, реализующегося посредством внешней (отношения дискурса с другими дискурсами) и внутренней (отношения между структурными элементами дискурса) иерархии, а также когнитивных аспектов иерархии дискурса.

Рассмотрение дискурса как семиотического пространства наиболее приемлемо для изучения креативных видов дискурса, обладающих ярко выраженным прагматическим потенциалом (кино-, рекламный, интернет-дискурсы). Наше понимание креативных типов дискурса как семиотических пространств основано, с одной стороны, на утверждении Ю.М. Лотмана о погружении любого отдельного языка в некоторое семиотическое пространство и его способности функционирования в нем [Лотман 1996, с. 165]. С другой стороны, сочетание в кинодискурсе как креативном дискурсе различных по своей природе кодов и знаков, то есть различных семиотических систем, позволяет говорить о кинодискурсе как семиотическом пространстве, в котором функционирует ряд семиотических подпространств, например, подпространство многосерийного кинофильма, подпространство кинофильма и его отдельных элементов и подпространство определенного класса элементов, например, малоформатных текстов кинодискурса. Креативность кинодискурса в данном случае обусловлена его искусственным происхождением: элементы кинодискурса создаются при помощи специального направленного действия для транслирования конкретных идей, образов и форм адресанта сообщения (коллективного автора) и направлены на

успешную реализацию отсроченного диалога между ним и адресатом коммуникативного сообщения (коллективным зрителем).

Таким образом, разделяя позиции исследователей о необходимости применения междисциплинарного подхода при рассмотрении дискурса [см., например, Карасик 2016, Понтон Ларина 2016, Родина 2018], мы предлагаем применить к исследуемого феномену смешанный методологический аппарат лингвистики, семиотики (и лингвосемиотики), лингвосоциологии, философии и синергетики, определив дискурс как *семиотическое пространство диалога участников посредством различных семиотических кодов, в рамках статусно-ролевых или бытовых отношений и социокультурного контекста, состоящее из набора элементов, находящихся в системных упорядоченных отношениях, и взаимодействующее с другими дискурсами в креативном формате*.

1.3. Свойства и характеристики кинодискурса как семиотического пространства

Понимание кинодискурса как семиотического пространства обусловливает необходимость обращения к его структуре и основным характеристикам, таким как полимодальность и лингвокреативность. Немаловажным также является описание институциональных и личностно-ориетированных параметров кинодискурса, его основных жанров и участников, к которым относятся коллективный автор и коллективный зритель. Остановимся подробнее на перечисленных характеристиках кинодискурса как семиотического пространства.

1.3.1. Структура, основные характеристики, акторы и жанры кинодискурса

Обращение исследователей к проблеме дискурса логично приводит к анализу его типов, важное место среди которых отводится и кинодискурсу. На сегодняшний день внимание лингвистов приковано к различным составляющим данного феномена, среди которых, помимо самого

кинодискурса, активно изучаются кинодиалог (Р.Р. Чайковский, В.Е. Горшкова, Е.А. Колодина), киносценарий (В.Е. Горшкова, А.Н. Зарецкая, Е.Е. Кузнецова), кинотекст (Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова) и кинофильм (А.Н. Зарецкая).

Кинодискурс подвергается изучению в русле различных подходов, основными из которых являются философский, семантико-синергетический, семиотический, лингвистический, переводоведческий и собственно дискурсивный.

В русле дискурсивного подхода А.Н. Зарецкая трактует кинодискурс как «связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами …» [Зарецкая 2012, с. 32]. Подчеркнем, что исследователь не отождествляет кинодискурс с его формой реализации – кинофильмом, а также прибегает к разграничению феноменов «киносценария» и собственно «кинодискурса» [Там же]. В рамках данного подхода Ю.В. Сургай видит в кинодискурсе процесс воспроизведения и восприятия кинотекста с обязательным наличием таких компонентов как пространственно-временные условия и участники общения в заданных рамках, обладающие жизненным опытом, а также багажом культурных и бытовых знаний [Сургай 2008].

Лингвистический подход к кинодискурсу связан с изучением его языковой составляющей. При этом исследуется как устная (киноречь, кинодиалог, закадровый голос), так и письменная речь (киносценарий, титры, субтитры) [Духовная 2014а, Духовная 2014б].

С точки зрения функционального подхода к изучению кинодискурса подчеркивается его знаковая неоднородность и функционирование в определенной ситуации, развертываемость во времени, пространстве и оказании воздействия на реципиента-зрителя: «форма вербально-иконического поведения, соотносимая с определенной ситуацией, культурой,

временем, пространством и обладающая основными функциями, присущими языку, в котором осуществляется воздействие на кинореципиента» [Назмутдинова 2007, с. 86].

С точки зрения философского подхода кинодискурс изучается в соотношении с коммуникативной деятельностью, непосредственно связанной с культурной ментальностью и идеологией конкретной эпохи-события и находящей свое выражение в текстах, контекстах, концептах и знаково-символических формах [Борисова 2011, с. 10]. Близким к философскому подходу оказывается семантико-синергетический подход, представляющий собой совокупность анализа кинодискурса с точки зрения лингвистики, семиотики, когнитологии, философии и синергетики, в рамках которого С.С. Зайченко видит в рассматриваемом феномене совокупность кинотекстов, «выступающих результатом взаимодействия коллективного авторского замысла, сложного комплекса возможных реакций кинозрителя и кинотекста, выводящего кинодискурс в пространство семиосферы» [Зайченко 2013, с. 69]. Важным для нас в данном определении является понимание кинодискурса как гиперонимического понятия по отношению к тексту, то есть восприятие дискурса как совокупности текстов, а также функционирование кинодискурса в пространстве семиосферы, то есть семиотического пространства, по Ю.М. Лотману [Лотман 1973].

Существует и собственно семиотический подход к пониманию кинодискурса, направленный на выявление и описание механизма воздействия кино на реципиента-зрителя с учетом анализа разнообразных деталей, к которым приковано его внимание во время просмотра кинофильма [Зайченко 2011, с. 82]. Так, И.Н. Лавриненко определяет кинодискурс как «поликодовое когнитивно-коммуникационное образование, сочетание различных семиотических единиц в их неразрывном единстве, которое характеризуется связностью, цельностью, завершенностью, адресностью» [Лавриненко 2011, с. 5]. Более подробно понятие кинодискурса как

семиотического пространства с учетом семиотического подхода к его пониманию будет освещено в §1.4.

Принципиальным для нашего исследования является разграничение понятий кинодискурс, кинотекст, киносценарий и кинофильм. В своем большинстве исследователи отмечают гиперо-гипонимические отношения между данными четырьмя феноменами. М.А. Самкова говорит о кинодискурсе как о более широком явлении, в состав которого входит кинотекст, кинофильм, а также его интерпретация зрителем, вложенный в произведение создателями смысл и культурно-идеологическая среда, в которой происходит коммуникация акторов [Самкова 2011]. А.А. Алборова также выделяет кинотекст в качестве элемента кинодискурса, уподобляя кинотексту также понятие «кинодиалог» [Алборова 2013]. Важным является наблюдение Т.Ю. Колосовой, Н.В. Коробовой и О.А. Ухановой, отмечающих возможность определения кинодискурса через кинотекст [Колосова, Коробова, Уханова 2018], что подтверждает отнесение кинодискурса к родовой категории.

Ряд исследователей уподобляет кинодискурс основному продукту киноиндустрии – кинофильму. Так, оперируя термином «кинематографический дискурс», Л.В. Цыбина рассматривает данный феномен в узком плане – как всего лишь фрагмент кинофильма, обладающий определенными компонентами, к которым относятся диалоги между персонажами, кинесика, мимика, обстановка общения [Цыбина 2006, с. 85]. Более широкое понимание кинодискурса в рамках данной трактовки предлагает К.Ю. Игнатов, определяя его как весь кинофильм в совокупности аудио- и визуальных эффектов и вербального наполнения [Игнатов 2007, с. 6].

Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова, напротив, соотносят кинотекст с кинофильмом: «связное, цельное, 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 кинозрителями» [Слышкин, Ефремова 2004, с. 37]. Отметим, что в своей работе «Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)» исследователи тем не менее понимают кинотекст достаточно широко и практически уподобляют его кинодискурсу. А.В. Федоров на основе анализа отечественных и зарубежных работ также классифицирует кинотекст как кинофильм: «сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, научно-популярный фильм)» [Федоров 2000, с. 35]. Менее широко понимает кинотекст Ю.М. Лотман, который видит в нем текст (а не дискурс, и не кинофильм), состоящий из синтеза знаков разной семиотической природы, и рассматривает в целом феномен кино как синтез изобразительной и словесной тенденций [Лотман 1973, с. 49].

Нам ближе более узкая трактовка кинотекста, в рамках которой он является составной частью кинодискурса, то есть, оперируя терминологическим аппаратом данного исследования, элементом его семиотического пространства. При этом не следует уподоблять кинотекст тексту как монокодовому образованию, а рассматривать его в лингвосемиотическом плане, как объединенную «смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность» [ЛЭС, электронный ресурс]. При подобном понимании кинотекста необходимо прежде всего отметить его главенствующую роль в семиотическом пространстве кинодискурса, поскольку именно кинотекст выступает базисом для создания кинофильма за счет своих особых параметров текстуальности, выделяемых Е.А. Красиной и Е.С. Рыбинком – поликодовости, мультимодальности (нам представляется более близким термин *полимодальность*), интерсемиотичности как объединению разнородных кодов [Рыбинок, Красина 2023, с. 163].

Обращение к феномену киносценария позволяет констатировать не меньшее внимание со стороны лингвистов к данному элементу кинодискурса.

Исследователями отмечаются специфичность киносценария в «свободном оперировании временем и пространством», а также возможность его рассмотрения как особого жанра художественной литературы ввиду использования слова в качестве инструмента выражения и одинаковым законам построения, в частности, наличия драматического конфликта и сюжета [Горшкова и др., 2014, с. 31]. На связь киносценария с художественным текстом указывают и Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова, в особенности, когда речь идет об экранизации литературного произведения [Слышкин Ефремова 2004]. Отмечаемая схожесть киносценария и текста художественной литературы позволяет сделать вывод о близости кинодискурса к литературному дискурсу, что также подтверждается выводами ряда исследователей: так, А.В. Корячкина подчеркивает общность двух дискурсов на основании подобия их модусов [Корячкина 2017], М.Б. Ямпольский, в свою очередь, и вовсе определяет кинофильм как один из видов художественного текста [Ямпольский 1993]. И.В. Скуратов, напротив, говорит о возможности уподобления литературного повествования киноизображению [Скуратов 2019], а И.А. Мартьянова отмечает усиление влияния кино на литературу «с постепенным ослаблением к его концу» XX в. [Мартьянова 2018, с. 190], что соотносится с мыслью Ю.М. Лотмана о жизни современного человека в «экранизированном пространстве и времени» [Лотман 2005]. Возвращаясь к киносценарию, отметим мнение А.Н. Зарецкой, трактующей его как элемент, конституирующий вертикальный контекст кинодискурса и даже как один из его прецедентных дискурсов [Зарецкая 2009].

На наш взгляд, не следует уподоблять киносценарий с кинотекстом и кинодискурсом, поскольку последние являются более широкими феноменами, включающими в себя большое количество других элементов. Напротив, правомерным является включение киносценария в разряд составляющих кинотекста и, соответственно, отнесение его к семиотическому пространству кинодискурса как наиболее генерализованного понятия.

В равной степени не следует уподоблять киносценарий и кинофильм, несмотря на такое их сходство как взаимосвязь и обусловленность природы и сути жанром произведения (об этом свойстве киносценария пишет А.В. Кубасов [Кубасов 2014]). Довольно близкими между собой оказываются категории кинофильма и киносценария, к последним из которых И.А. Мартьянова относит целостность, связность, завершенность, членимость, динамику, напряженность, кажимость, патритурность и лакунарность [Мартьянова 2022]. Вместе с тем кинофильм и киносценарий обладают рядом принципиальных отличий, которые можно разделить на соответствующие категории. По семиотической природе кинофильм является полимодальным образованием (подробнее данное свойство кинофильма мы осветим ниже), а то время как киносценарий представлен только в текстовом (графическом) и, следовательно, монокодовом формате. Даже существенно отличающийся от литературного сценария режиссерский сценарий тем не менее «говорит с нами не языком изображений, а языком слов!» [Лотман, Цивьян 1994, с. 99]. По степени завершенности киносценарий нельзя трактовать как законченный продукт [Кубасов 2014, с. 133], в отличие от кинофильма как цельного и готового произведения. По функционированию в пространстве киноиндустрии представляется возможным отметить самостоятельность киносценария [Мартьянова 2022], однако в достаточно ограниченном формате и, в подавляющем большинстве случаев, недоступность массовому зрителю ввиду отсутствия его широкого распространения. Наконец, по взаимообусловленности данные феномены находятся в тесном, но не поглощающем друг друга взаимодействии: кинофильм опирается на сценарий, однако нередко возникают отклонения от написанного в нем при создании кинопроизведения [Зарецкая 2009]. Кроме того, киносценарий во многом функционирует в рамках так называемого «возможного мира кинотекста», который обусловливает его априорную вариативность и неопределенность сценарного текста [Мартьянова 2022].

Следовательно, при определенных сходствах между кинофильмом и киносценарием, их уподобление будет являться неправомерным по целому ряду вышеперечисленных категорий. Как и кинофильм, киносценарий входит в состав кинотекста как основной составляющей кинодискурса и принадлежит семиотическому подпространству кинофильма.

Обращаясь к другим структурным компонентам кинодискурса, отметим, что среди исследователей также нет однозначного мнения и об объекте данного дискурса, к которому относят и кинофильм [Зарецкая 2010], и кинодиалог [Горшкова 2006а, 2006б]. А.Н. Зарецкая, кроме того, справедливо видит в кинофильме сразу и объект кинодискурса, и его основную форму реализации [Зарецкая 2010]. На наш взгляд, форма реализации дискурса представляет собой форму его репрезентации в реальном мире, с которой сталкиваются и взаимодействуют участники конкретного дискурса. В случае широкой трактовки кинодискурса, которая принята нами в рамках данного диссертационного сочинения, в качестве форм реализации кинодискурса правомерно выделить кинофильм (как отдельный, так и многосерийный, а также телефильм, не выходивший на экраны кинотеатров), мультипликационный фильм (также отдельный или многосерийный) и сериал (как полнометражный/киносериал, в том числе многосезонный, так и мультипликационный сериал). В свою очередь, основная форма реализации дискурса представляет собой его основной объект, репрезентирующий сущность и продукцию определенной индустрии и/или социального института, в рамках которых сформирован тот или иной дискурс. В случае с кинодискурсом кинофильм будет являться его основной формой реализации, так как именно наличие кинофильма как феномена обусловливает действия участников данного дискурса в определенных заданных рамках. Дополнительными формами реализации кинодискурса будут являться мультипликационный фильм и сериал (кино- и мультипликационный).

Таким образом, в нашем понимании кинодискурс является *родовой (гиперонимической) категорией* по отношению к видовым (гипонимическим):

кинотексту и его элементам, кинофильму, кинодиалогу, киносценарию и др. Кинотекст рассматривается нами в качестве *основной составляющей* и как *способ реализации кинодискурса*: именно он выступает базисом для создания кинофильма, напрямую взаимодействуя с его адресатом [Анисимов 2021, Анисимов 2024а]. Кинофильм, вслед за А.Н. Зарецкой, трактуется нами как *форма реализации* кинодискурса [Зарецкая 2010], вокруг которого формируется семиотическое пространство данного типа дискурса. Мы также разделяем точку зрения А.Н. Зарецкой на кинофильм как объект кинодискурса, однако, вследствие рассмотрения иных объектов кинодискурса, ограничимся наименованием кинофильма именно как основной формы реализации кинодискурса. Все обозначенные гипонимы входят в семиотическое пространство кинодискурса.

Под термином *кинодискурс* в данном исследовании понимается вся совокупность кинофильмов и производных от них продуктов, в том числе мультипликационных кинофильмов и сериалов. Следовательно, мы не выделяем отдельно мультипликационный дискурс и сериальный дискурс, а включаем их в семиотическое пространство кинодискурса. В рамках данного исследования мы также не оперируем во многом генерализованным понятием *экранный дискурс*, формирующемся, по мнению Ю.А. Евграфовой, из информационных ресурсов, которые созданы субъектами информационной сферы, средствами взаимодействия данных субъектов, их информационных систем и необходимой информационной инфраструктуры [Евграфова 2024, с. 315], поскольку он в достаточной степени не отражает сущность кинодискурса как феномена или конструкта, объектом которого являются фильмы в широком понимании.

Переходя к характеристикам кинодискурса, отметим широкий набор его общетекстовых категорий. Е.Б. Иванова относит к ним модальность, членимость, целостность, адресованность и интертекстуальность [Иванова 2001]. В качестве дополнительных категорий исследователями выделяется полилинейное развертывание сюжета, прецедентность, диалогичность и

многослойность [Алборова 2013, Колосова, Коробова, Уханова 2018]. И.Н. Лавриненко говорит о связности, цельности, завершенности и адресности кинодискурса [Лавриненко 2011]. Оперируя понятием «кинотекст», понимаемым в широком смысле и практически уподобляемым кинодискурсу, Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова отмечают следующие категории рассматриваемого феномена: членимость, антропоцентричность, связность, проспекция, ретроспекция, локальная и темпоральная соотнесенность, информативность, системность, модальность, целостность и прагматическая направленность [Слышкин, Ефремова 2004]. Подчеркнем, что некоторые из перечисленных категорий относятся как к самому кинодискурсу, так и к его составляющим – кинотексту и кинофильму.

Обратимся к основным акторам кинодискурса, к которым относятся: адресант – коллективный (множественный) автор и адресат, представленный коллективным зрителем. Несмотря на справедливое замечание М.И. Жабского и К.А. Тарасова о взаимодействии в кинокоммуникации двух противоположных категорий участников – деятелей профессионального искусства и широкие народные массы [Жабский, Тарасов 2024б], отметим, что каждый из названных участников оказывает существенное влияние на кинематограф как индустрию и разворачивающийся в ее рамках дискурс.

К коллективному автору кинодискурса в первую очередь относятся создатели кинофильма: режиссер и члены его команды – оператор, звукооператор, актеры, редактор, сценаристы, костюмеры, композитор и др. [Слышкин, Ефремова 2004; Зарецкая 2010], а также продюсер, исполнительный директор [Bubel 2006], все участники продвижения кинофильма в стране-производстве и зарубежом [Анисимов 2021] и иные социальные агенты, объединенные общими социальными, экономическими и культурными связями [Сорока 2002]. Отметим, что коллективное авторство вслед за кинофильмом присуще самому кинодискурсу, и относится Е.Б. Ивановой к конститутивным признакам последнего [Иванова 2001].

Коллективный автор порождает и определяет форму кинодискурса [Корячкина 2017].

Адресат сообщения кинодискурса представляет собой социально-неоднородного зрителя. Современный коллективный реципиент кинодискурса представляет собой группу людей, объединенных общими социо-демографическими характеристиками. Продукты киноиндустрии и формы реализации кинодискурса – кинофильм, мультипликационный фильм, сериал, в свою очередь, создаются для конкретной «целевой аудитории», которая составляет ядро зрительской аудитории конкретного жанра, а в случае с многосерийными кинофильмами или так называемой «кинофраншизой» [Романчук, Дябина 2023] – еще и поклонников определенной киноистории и/или персонажей.

Определить целевую аудиторию можно при помощи ряда признаков, подразделяемых нами на непосредственные, напрямую транслируемые аудитории (возрастной рейтинг, жанр), и опосредованные, для понимания которых требуется рефлексия потенциального зрителя (специфическая лексика, характерная для определенной возрастной и социальной группы населения, в том числе сниженная; стилистика рекламных афиш, поясняющих потенциальному зрителю сюжетную составляющую и др.) признаков. Периферию коллективного адресата составляют иные реципиенты кинодискурса: аудитория, не относящаяся к целевой (случайные зрители, новые зрители для жанра или многосерийной киноистории), а также кинокритики. Ярким примером периферии коллективного адресата кинодискурса выступает взрослая аудитория, сопровождающая детей на сеанс мультипликационного фильма.

Зритель фильма в кинодискурсе – это не просто воспринимающий информацию реципиент, но активный участник, в том числе действующий при создании смысла кинопроизведения: « … зритель всегда является активным участником [создания смысла повествования], а содержание информации всегда доступно для интерпретации [зрителем] » (… the active audience implies

that the audience is always an active participant and that media content is always open to interpretation) [Bubel 2006 p. 46]. Подобная трактовка зрителя как «соавтора» смысла произведения соотносится с концепцией «диалогизма» М.М. Бахтина, где реципиент занимает активную позицию по отношению к прочитанному и может согласиться, не согласиться и/или дополнить прочитанное (в случае с кинодискурсом – еще и увиденного, и услышанного) своими переживаниями и соображениями [Бахтин 1979]. При этом одно из основных свойств кинодискурса – воспроизводимость – обусловливает непрямую и отсроченную коммуникацию между его адресантом и адресатом [Корячкина 2017]. Случаи прямой коммуникации между акторами кинодискурса являются менее частотными, однако могут происходить во время презентации кинофильма режиссером и его командой, например, на кинофестивале, а также непосредственно организованных встреч создателей кинофильма со зрительской или фанатской аудиторией – поклонниками определенных киноактёров, режиссера, продюсера, фильмов кинофраншизы.

Зритель кинофильма присутствует на всех этапах «жизни» кинофильма, которые мы классифицируем как *предпрокатный*, *прокатный* и *постпрокатный* [Анисимов 2025б]. Кратко остановимся на взаимодействии зрителя с кинофильмом и, следовательно, коллективного автора с коллективным зрителем, на каждом из этапов функционирования произведения и его основных элементов в прокате. Принципиально важным для подобного вида коммуникации является длительность каждого из этапов: предпрокатный этап начинается с момента объявления о начале производства (съемок) кинофильма и длится до его непосредственного выхода на экраны; прокатный этап совпадает с прокатом кинофильма на экранах кинотеатров; постпрокатный этап следует за окончанием демонстрации фильма в кинотеатрах и началом распространения произведения и/или его отрывков на интернет-площадках, телевизионных каналах и посредством выпуска DVD-продукции. Важно отметить, что под постпрокатным этапом нами не подразумеваются случаи одновременного официального выхода кинофильма

в прокат на различных интернет-площадках и стриминговых сервисах и в кинотеатрах.

На *предпрокатном этапе* зритель является потенциальным, еще только принимающим решение о просмотре того или иного кинофильма. Цель данного этапа – познакомить аудиторию с новинкой киноиндустрии. Здесь осуществляется его взаимодействие с малоформатными текстами кинодискурса – кинозаголовком, синопсисом, слоганом, постером и трейлером кинофильма, представляющими собой прагматически-ориентированные элементы, направленные на привлечение зрителя к просмотру того или иного кинопроизведения. В соответствии с основной функцией данных единиц кинодискурса (прагматическая), правомерно будет отнести их к рекламным элементам кинофильма. Дополнительными элементами предпрокатного этапа являются пресс-релиз, интервью с актерами и создателями фильма, анонсы в печатной прессе и так называемых «новых медиа», функционирующих в сети Интернет [Носовец 2016, с. 43], фичуретка (рассказывающий о создании кинопроизведения отдельный мини- или полноценный фильм) и выпуск сувенирной продукции в случае с кинофраншизой, когда потенциальному зрителю уже знакомы основные герои повествования.

На *прокатном этапе*, целью которого является демонстрация аудитории фильма как продукта киноиндустрии, происходит взаимодействие зрителя с кинопроизведением. В качестве дополнительных элементов прокатного этапа, взаимодействующих со зрителем, можно выделить рекламные элементы кинофильма, продолжающие свое функционирование, а также кинорецензии, обзоры кинофильма в сети интернет, появляющиеся новые интервью с авторами продукта, обсуждение кинофильма в социальных сетях и на специализированных интернет-сайтах.

Направленный на распространение кинофильма и связанной с ним продукции для дальнейшего, в том числе повторного привлечения зрителей к его просмотру *постпрокатный этап* отличается появлением новых

элементов, в основном принадлежащих кинодискурсу как синтетическому виду дискурса [Анисимов 2024а]: официальных DVD-копий и копий фильма на официальных интернет-сайтах, в том числе посвященных конкретной киноленте, фан-сообществ, фанфиков как произведений сетевой литературы [Денисова 2012, с. 141], видеоигр по мотивам кинофильма, а также популярным в последнее время короткометражным видеофрагментам, классифицированным нами как субвидемы «шортс», «рилс» и «клип» (см. подробнее главу 2 и [Анисимов, Анисимова 2024]).

Отметим также важное наблюдение А.В. Корячкиной о возможности современного зрителя кинофильма влиять на индустрию кино как напрямую (посредством финансирования съемок продукта, так называемого «краудфандинга»), так и опосредованно, через общественный запрос [Корячкина 2017], что существенно расширяет его роль как соавтора произведения.

В рамках социологического подхода к «кино-процессу», М.И. Жабский и К.А. Тарасов говорят о порождении и взаимоопределении друг друга всеми участниками, к которым исследователи относят создателей фильмов, дистрибьюторов, кинопоказчиков и зрителей, что обусловлено их взаимной функциональной дополненностью. К необходимому условию целостности «кинематографического процесса как самовоспроизводящейся системы» относится согласованность взаимодействия всех его участников [Жабский, Тарасов 2024а, с. 149].

Обращаясь к жанрам кинодискурса и его формы реализации – кинофильма, выступающими в качестве эстетической и социальной трактовки темы в искусстве [Горшкова 2006б], отметим наблюдения А.В. Корячкиной и С. Чэтмена [Корячкина 2017; Chatman 1980] об отсутствии полноценной и удовлетворительной классификации жанров кинодискурса. Препятствием к ее созданию является постоянное усложнение и детализация жанровой рубрикации кино [Корячкина 2017] и появление конвергентных жанров, включающих в себя черты нескольких традиционных жанров –

«романтическая комедия», «фантастический боевик», «семейная мелодрама», «хоррор-детектив» и др. [подробнее см. Слышкин, Ефремова 2004, с. 42-44, Hsu, Negro, Peretti 2012]. На наш взгляд, появление новых жанров в первую очередь позволяет расширить целевую аудиторию конкретного кинофильма путем привлечения к его просмотру нескольких «целевых групп» населения, что, в свою очередь, приведет к увеличению сборов киноленты в прокате. Однако, несмотря на стилизацию кинодиалога, авторы фильма постоянно стараются приблизить происходящие в нем события к реальной жизни, в том числе при помощи создания специальных элементов, обладающих высокой степенью интертекстуальности, например, рекламных плакатов, афиш, объявлений [Анисимов 2025г], что способствует реализации имитативной функции кинодискурса.

Лингвистический код кинодискурса представлен речью, текстами и песнями, которые подразделяются на диегетические, то есть внутрикадровые, относящиеся к миру персонажей кинофильма и недиегетические – закадровые, предназначенные для зрителя [Корячкина 2017]. В кинопроизведениях используются общеизвестный лексический фонд современного носителя языка и специфическая профессиональная лексика [Нелюбина 2014]. Последняя употребляется особенно широко в профессионально-ориентированных кинофильмах [Там же]. Исследователями отмечается близость кинодиалога к спонтанному разговору [Горшкова 2006б, Bubel 2006] и имитации устной речи [Гришина 2007, Kozloff 2000]. Иными словами, кинодиалог – это разговорный текст, который подвергнут «определенной стилизации в соответствии с художественными устремлениями режиссера и ориентированностью на особый кинематографический код» [Горшкова и др. 2014, с. 80]. Отметим, что работы исследователей в данной области в основном сосредоточены на описании лингвистического кода самого кинофильма как основной формы реализации кинодискурса.

Важными свойствами кинодискурса также являются процессуальность и подтекст. Как и любой дискурс, кинодискурс, участники, которого

взаимодействуют в определенных временны́х и ситуационных рамках, используя при этом свой когнитивный багаж [Колодина 2013, с. 330], представляет собой процессуальный феномен, что отличает его от статичных кинотекста, киносценария и кинофильма, последний из которых зафиксирован на пленке и не подлежит изменению при воспроизведении. Подтекст кинодискурса детально исследован в работах А.Н. Зарецкой [Зарецкая 2010, 2012], постулирующей его возникновение «в процессе работы реципиента над декодированием смысла» [Зарецкая 2010, с. 17].

К другим основным чертам кинодискурса относятся нацеленность на зрителя как объекта и реципиента продукта киноиндустрии [Snell-Hornby 1997; Райс 1978], ориентированность на устное воспроизведение [Корячкина 2007], незавершенность и драматичность [Bassnett 1991], тяготение к открытому тексту и диалогичность [Снеткова 2009], централизация точки зрения процесса коммуникации [Зарецкая 2010], а также полисемиотичность, проявляющаяся в зависимости от значения смысловых единиц кинодискурса от ряда лингвистических и экстралингвистических факторов [Veltrusky 1977].

Особую роль в кинодискурсе играет *лингвокреативность*. Современными исследователями это явление исследуется, в частности, с позиции грамматики языка [Ремчукова 2016], публикаций СМИ [Ремчукова 2009], языкового пространства города [Харченко, Шу 2018]. Отдельно рассматриваются креативность личности [Заботкина 2022], креативность как неотъемлемое свойство носителей языка и культуры [Гришаева 2022] и ее когнитивно-дискурсивная сущность [Кшеновская 2020]. На сегодняшний день в рамках теории лингвокреативности разработаны ряд методов, основными из которых являются метод реконструкции когнитивно-семиотических оснований лингвокреативности как особого типа познания [Ирисханова 2009], дискурсивно-параметрический анализ лингвокреативных явлений [Зыкова, Киосе 2020].

Внимание российского научного сообщества также приковано к анализу лингвокреативности в различных дискурсах – медийном [Шмелева 2021],

художественном [Фещенко 2023], кинодискурсе [Зыкова 2020, 2021а, 2021б, Зыкова, Киосе 2020], дискурсе детской литературы [Зыкова, Киосе 2020], а также научном, рекламном, поэтическом и эпистолярном [Лингвокреативность в дискурсах разных типов 2021].

Сама по себе лингвокреативность рассматривается как воплощение креативных возможностей языковой системы, когнитивный процесс и «“механизм” создания (“в рамках нормы” или (осознанно) ненормативных фонетических и морфологических знаков, разного рода слов и фразеологизмов, синтаксических конструкций, текстов и дискурсов, стилистических приемов» [Зыкова 2017, с. 628-629], выступая в качестве творческой уникальности говорящих [Гридина 2018]. Исследователи обращают внимание на универсальность лингвокреативности как явления, свойственного «в равной мере всем существующим типам дискурса» [Смирнова 2021, с. 92] при наличии известной специфики функционирования определенных универсальных параметров в каждом конкретном типе дискурса [Зыкова, Киосе 2020, с. 29]. Одной из центральных проблем в теории лингвистической креативности является создание типологии лингвокреативных явлений, возникающих в различных дискурсах [Зыкова 2021б].

Лингвокреативность кинодискурса подробно исследована в трудах И.В. Зыковой [Зыкова 2020, Зыкова, Киосе 2020, Зыкова 2021а, Зыкова 2021б, Zykova 2020], где сам феномен определяется как особая сфера лингвокреативной практики, по своим свойствам и характерным чертам отличающийся от других типов дискурса [Лингвокреативность в дискурсах разных типов, 2021, с. 102]. На материале русско- и англоязычных кинофильмов (преимущественно комедийного жанра) исследователь устанавливает принципы некреативной и креативной активизации параметров лингвокреативности на микро-, макро- и интердискурсивном уровнях при помощи метода дискурсивно-параметрического анализа [Там же]. Выделяя два типа лингвокреативности – универсальную, свойственную всем типам

дискурсов и отличающуюся универсальными параметрами и формами проявления, и дискурсивную, связанную с определенной спецификой функционирования данных универсальных параметров в конкретном дискурсе [Зыкова 2020], исследователь приходит к выводу о существовании лингвокреативности кинодискурса [Лингвокреативность в дискурсах разных типов 2021, с. 185].

Обращаясь к междисциплинарной области знания – поэтике кинодискурса, И.В. Зыкова также предлагает три вектора исследования лингвокреативности: уже упомянутый метод дискурсивно-параметрического анализа и метод корпусного аннотирования, позволяющие выявить случаи намеренного нарушения литературной и дискурсивной норм; метод полимодального измерения лингвокреативности, в рамках анализа которого происходит обращение к изучению образно-выразительных средств и кинематографических тропов (кинометафора и др.); и третий подход, заключающийся в использовании методов и установок лингвокультурологии – рассмотрение креативных возможностей вербальных средств, отличающихся наибольшей репрезентативностью с концептуально-культурологической точки зрения [Зыкова 2020, с. 27-31]. Применяемые подходы, согласно лингвисту, способствуют расширению научных представлений о природе лингвокреативных явлений, «обретающих в многомерном художественном пространстве кинопроизведения свои уникальные черты и формирующих в нем особый пласт художественно-выразительных средств» [Там же, с. 32].

Не последнюю роль в лингвокреативности кинодискурса играет его интердискурсивность, также рассматриваемая И.В. Зыковой на материале кинокомедий: «интердискурсивность в дискурсе комедийного кино служит важным свидетельством вербального творчества, источником языковых новаций и креаций» [Зыкова 2021а, с. 27]. В ходе интегрирования элементов других дискурсов в кинодискурс происходит их лингвокреативная апроприация последним, что «способствует построению более разнообразной

и разнородной вербальной системы кинокомедии» [Там же, с. 27]. Кроме того, благодаря элементам лингвокреативности, зритель может запомнить ключевые фразы киногероев, что приведет к их дальнейшей узнаваемости и идентификации зрительской аудиторией, а также прецедентности в рамках определенного лингвокультурного сообщества.

Обобщая вышесказанное, приведем мнение И.В. Зыковой о лингвокреативном моделировании кинодискурса, представляющем собой комплексный процесс взаимодействия, синтеза и корреляции различных микро-, макро- и интердискурсивных параметров лингвокреативности [Лингвокреативность в дискурсах разных типов 2021, с. 185].

Таким образом, кинодискурс, анализируемый с позиций ряда подходов, представляет собой комплексный и многосторонний феномен, пространство диалога коллективного автора с коллективным зрителем, которое включает в себя ряд компонентов (кинофильм, киносценарий, кинодиалог и др.) и обладает своими собственными лингвистическими и экстралингвистическими характеристиками. Ключевыми характеристиками кинодискурса также являются институционально-личностное начало и полимодальность, которые будут рассмотрены нами ниже.

1.3.2. Институционально-личностные параметры кинодискурса

К важной характеристике каждого дискурса, детерминирующей поведение его акторов, относится степень его институциональности. Концепция институциональности дискурса опирается на модель коммуникативных дистанций Э. Холла [Hall, 1969], которая, в свою очередь является составной частью теории проксемики и предполагает, что, в зависимости от определенной социальной обстановки, люди стараются поддерживать разную степень личной дистанции в общении.

В большинстве исследований институциональность понимается как нормативная коммуникация между людьми в рамках определенного социального института. Т.А. ван Дейк определяет данный феномен как

общение в рамках сложившихся в обществе институтов и взаимодействие, которое порождается самой деятельностью определенного социального института [Dijk 2008]. По В.И. Карасику, институциональность – это «специализированная клишированная разновидность общения между людьми, которые могут не знать друг друга, но должны общаться в соответствии с нормами данного социума» [Карасик 2016, с. 22].

С опорой на постулаты Э. Холла, В.И. Карасик выделяет два основных вида дискурса – персональный, то есть личностно-ориентированный, и институциональный, происходящий в рамках заданных статусно-ролевых отношений [Карасик 2002, 2016, 2020].

Персональный дискурс характеризуется центральной и активной ролью говорящего в процессе коммуникации. Его специфика видится в стремлении «выйти на особый сокращенный код общения» [Карасик 2016, с. 21], иными словами, максимальным образом сжать передаваемую информацию. В рамках институционального дискурса его агент – говорящий – является представителем одного из социальных институтов, а сам дискурс представляет собой общение в рамках заданных статусно-ролевых отношений. В данном случае участники общения находятся в контексте определенного общественного института, определенной сферы деятельности.

Институциональный дискурс видится исследователям как тип общения, направленный на «выполнение социальной потребности, необходимой для существования всего общества и выражаемой как система действий, ролевых предписаний и норм поведения» [Бейлинсон 2009, с. 146]; «конвенциональное, культурнообусловленное, нормативное речевое взаимодействие людей, возлагающих на себя определенные социально-значимые роли в пределах какого-либо социального образования, специально созданного для удовлетворения определенных потребностей общества» [Попова 2015, с. 295]. На общение в рамках социальных институтов как основной характеристике данного вида дискурса акцентирует внимание и Е.И. Шейгал – «дискурс, осуществляемый в общественный институтах, общение в которых является

составной частью их организации» [Шейгал 2000, с. 43], обращаясь в своем подходе к трем значимым компонентам – языковой системе, речевой деятельности и тексту [Там же, с. 243].

К отличительным особенностям институционального дискурса относятся системообразующая цель, доминирующие ценности, наличие определенных жанров общения, их тематика и формульные выражения [Карасик, Слышкин 2021]. Среди институциональных дискурсов выделяются политический, научный, массово-информационный, рекламный, спортивный, религиозный и сценический, административный, юридический, деловой, медицинский, сценический, педагогический, военный [Карасик 2016].

Описание конкретного типа дискурса В.И. Карасик предлагает проводить при помощи рассмотрения следующих компонентов: участники общения, хронотоп, цели, ценности (в том числе ключевой концепт), стратегии, материал (тематика), разновидности и жанры, прецедентные (культурогенные) тексты, дискурсивные формулы [Карасик 2002]. Опора на предложенные критерии позволила нам ранее классифицировать кинодискурс как институциональный [Анисимов 2021], однако в данный момент его характеристики требуют определенного уточнения и пересмотра. Понимание дискурса и, следовательно, кинодискурса как семиотического пространства (§1.4) позволяет обратиться к анализу параметров институционального дискурса с позиции производства кинофильма как основной формы реализации кинодискурса, а также ко взаимодействию всех участников кинодискурса не только в рамках производства и знакомства (просмотра) с кинофильмом, но и в процессе взаимодействия между собой в общем пространстве кинодискурса.

Ядро институционального дискурса, включающее базовую пару участников [Карасик 2016], представлено в кинодискурсе уже упомянутыми *коллективным автором*, то есть авторами кинофильма – режиссером и его командой, а также иными личностями/компаниями, участвующими в производстве и продвижении кинофильма на экраны, и *коллективным*

зрителем, к которому относятся целевая аудитория кинопроизведения как основной адресат, а также критики и потенциальные зрители в качестве периферийных адресатов.

Хронотоп кинодискурса определяется А.В. Оляничем как временна́я перспектива и ретроспектива (футурологический фильм, историческая драма) [Олянич 2015, с. 54]. Уточним предлагаемый исследователем формат хронотопа, применив его к многосерийным кинофильмам. В этом случае мы можем говорить уже о расширенном хронотопе, в котором действия происходят друг за другом – каждая из последующих частей многосерийного кинофильма («кинофраншизы») связана с предыдущей с точки зрения событий, хронологически происходящих после сюжета первого кинофильма, именуемого нами *исходным* [Анисимов 2025е], что отражает выделяемую А.В. Оляничем временну́ю перспективу. Кроме того, последующие части кинофраншизы – сиквел, триквел, квадрикл и др. [Леонова 2022] – содержат различного рода апелляции к событиям или персонажам предыдущей части/предыдущих частей киноистории, что соотносится с понятием ретроспективы. Ярким примером успешной кинофраншизы французского киннематографа является серия фильмов «Такси» (Taxi): *Taxi* (1998, реж. Ж. Пирес) – *Taxi 2* (2000, Ж. Кравчик) – *Taxi 3* (2003, реж. Ж. Кравчик) – *Taxi 4* (2007, реж. Ж. Кравчик) – *Taxi 5* (2018, реж. Ф. Гастамбид). Наиболее богатым на многосерийные кинофильмы является американский кинематограф: во всем мире известны фильмы франшизы «Матрица» (The Matrix): *The Matrix* («Матрица», 1999, реж. Лана Вачовски, Лилли Вачовски) – *The Matrix Reloaded* («Матрица: Перезагрузка», 2003, реж. Лана Вачовски, Лилли Вачовски) – *The Matrix Revolutions* («Матрица: Революция», 2003, реж. Лана Вачовски, Лилли Вачовски) – *The Matrix Resurrections* («Матрица: Воскрешение», 2021, реж. Лана Вачовски); «Властелин колец» (The Lord of the Rings): *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (Властелин колец: Братство кольца», 2001, реж. П. Джексон), *The Lord of the Rings: The Two Towers* («Властелин колец: Две крепости», 2002, реж. П. Джексон) и *The Lord of the Rings: The Return of*

the King («Властелин колец: Возвращение короля», 2003, реж. П. Джексон) и «Гарри Поттер» (Harry Potter): *Harry Potter and the Philosopher's Stone* («Гарри Поттер и философский камень», 2001, реж. К. Коламбус), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* («Гарри Поттер и Тайная комната», 2002, реж. К. Коламбус), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* («Гарри Поттер и узник Азкабана», 2004, реж. А. Куарон), *Harry Potter and the Goblet of Fire* («Гарри Поттер и Кубок огня», 2005, реж. М. Ньюэлл), *Harry Potter and the Order of the Phoenix* («Гарри Поттер и Орден Феникса», 2007, реж. Д. Йейтс), *Harry Potter and the Half-Blood Prince* («Гарри Поттер и Принц-полукровка», 2009, реж. Д. Йейтс), *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part I* («Гарри Поттер и Дары смерти: Часть I», 2010, реж. Д. Йейтс), *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part II* («Гарри Поттер и Дары смерти: Часть II», 2011, реж. Д. Йейтс). К более современным кинофраншизам американского кинематографа относятся фильмы «Марвел», например, трилогия про команду супергероев "Avengers" («Мстители»): *The Avengers* («Мстители», 2012, реж. Дж. Уидон), *Avengers: Age of Ultron* («Мстители: Эра Альтрона», 2015, реж. Дж. Уидон), *Avengers: Infinity War* («Мстители: Война бесконечности», 2018, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо) и *Avengers: Endgame* («Мстители: Финал», 2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо). Кинофраншизы постепенно появляются и в русском кинематографе: примером может служить многосерийный кинофильм *Ёлки*, выходящий на российские экраны в новогодние праздники: *Ёлки* (2010, реж. Т. Бекмамбетов, А. Войтинский, А. Андрющенко и др.), *Ёлки 2* (2011, реж. Д. Киселёв, А. Баранов, А. Котт, Л. Габриадзе), *Ёлки 3* (2013, реж. О. Харина, Д. Киселёв, А. Котт и др.), *Ёлки 1914* (2014, реж. О. Харина, Т. Бекмамбетов, З. Засеев и др.), *Ёлки 5* (2016, реж. Т. Бекмамбетов, В. Перельман, И. Джендубаев и др.), *Ёлки новые* (2017, реж. Ж. Крыжовников, Д. Киселёв, Л. Карпиловский и др.), *Ёлки последние* (2018, реж. Т. Бекмамбетов, Е. Баранов, Анна Пармас и др.), *Ёлки 8* (2021, реж. А. Богданов, В. Зоркий, А. Лукашенко и др.), *Ёлки 9* (2022, реж. А. Лупашко, С. Наумов), *Ёлки 10* (2023, реж. Д. Мифтахов, И. Чехов), *Ёлки 11* (2024, реж. А. Карпиловский, А. Котт, С. Трофимов и др.). Отметим, что в

указанной российской кинофраншизе с течением времени происходит смена основных протагонистов. Подобная временна́я перспектива и ретроспектива также свойственны сериалам. Интересным примером хронотопа многосерийных кинофильмов в равной степени является длительный разрыв между частями кинофильма, в ходе которого меняются реалии, поколения зрителей и даже целевая аудитория кинофильма. Например, серия французских кинофильмов режиссера Клода Лелуша (Claude Lelouch) *Un homme et une femme* («Мужчина и женщина»), *Un homme et une femme : vingt ans déjà* («Мужчина и женщина : двадцать лет спустя») *Les plus belles années d'une vie* (дословный перевод – «Лучшие годы жизни», российская локализация – «Мужчина и женщина: Лучшие годы») вышли в 1966, 1986 и 2019 годах соответственно. Перерыв в 14 лет разделяет и третью и четвертую части приведенного выше кинофильма *The Matrix*.

Наблюдаются также случаи непрямого хронотопа многосерийных кинофильмов, обусловленные нарушением временной перспективы повествования. Основную роль здесь играют новые явления, набирающие популярность в современном мировом кинематографе – так называемые «приквелы» и «спин-оффы». Первый из них (от англ. prequel – «предыстория») отражает события, предшествующие событиям сюжетной линии исходного кинофильма, а второй (spin-off, англ. – «побочный продукт») – ее «ответвления», например, когда акцент в повествовании смещается на второстепенных персонажей оригинальной истории.

Наиболее широко приквелы и спин-оффы применяются в англоязычном кинодискурсе и, в частности, в американском кинематографе. В качестве примеров приквелов американских кинофильмов (созданным в том числе в коллаборации с другими англоязычными странами) можно привести кинофильм *Fantastic Beasts and Where to Find Them* («Фантастические твари и где они обитают», 2016, реж. Д. Йейтс), который является приквелом к восьми кинофильмам о Гарри Поттере, а кинофильмы X-*Men Origins: Wolverine*

(«Люди Икс: Начало. Росомаха», 2009, реж. Г. Худ) *The Wolverine* (дословный перевод – «Россомаха», российская локализация – «Росомаха: Бессмертный», 2013, реж. Дж. Мэнголд), *Logan* («Логан», 2017, реж. Дж. Мэнголд), выступают в качестве спин-оффа с главным героем Логаном-Росомахой к кинопроизведениям про людей Икс (X-men), например, *X-Men* («Люди Икс», 2000, реж. Б. Сингер), *X2* («Люди Икс 2», 2003, реж. Б. Сингер), *X-Men: The Last Stand* («Люди Икс: Последняя битва, 2006, реж. Б. Рэтнер), *X-Men: Days of Future Past* («Люди Икс: Дни минувшего будущего», 2014, реж. Б. Сингер). Кинофильмы *Ballerina* («Балерина», 2025, реж. Л. Уайзман) является спин-оффом многосерийного кинопроизведения о Джоне Уйке (John Wick), а лента *Bumblebee* (2018, реж. Т. Найт) – к кинофраншизе фильмов *Transformers* («Трансформеры»).

Менее распространенными данные феномены являются во франкоязычном и русскоязычном кинодискурсах. Одним из немногих приквелов франкоязычного и французского кинодискурсов является *La Tour de contrôle infernale* (дословный перевод – «Адский командно-дисперческий пункт», российская локализация – «Адский небоскреб 2», 2016, реж. Э. Жюдор), повествующий о событиях, происходящих с главными героями кинофильма *La Tour Montparnasse infernale* (2001, дословный перевод – «Адская башня Монпарнас», российская локализация – «Адский небоскреб», 2021, реж. Ш. Немес). В свою очередь, фильм *Arthur, malédiction* («Проклятие Артура», 2022, реж. Б. Гроссманн) выступает в качестве спин-оффа к кинофильмам *Arthur et les Minimoys* («Артур и минипуты», 2006, реж. Л. Бессон, совместно с США и Великобританией), *Arthur et la vengeance de Maltazard* («Артур и месть Урдалака», 2009, реж. Л. Бессон), *Arthur 3: la guerre des deux mondes* («Артур и война двух миров», 2010, реж. Л. Бессон). В качестве примера приквела в русскоязычном кинодискурсе приведем ленту *Гром: Трудное детство* (2023, реж. О. Трофим»), являющийся приквелом к кинопроизведению *Майор Гром: Чумной доктор* (2021, реж. О. Трофим). Кинолента *Финист. Первый богатырь* (2025, реж. Д. Дьяченко) представляет

собой одновременно приквел и спин-офф кинофраншизы «Последний богатырь», рассказывая историю богатыря Финишта Ясного Сокола, впервые появляющегося во второй части кинофраншизы *Последний богатырь: Корень зла* (2020, реж. Д. Дьяченко) и одного из протагонистов сериала *Последний богатырь. Наследие* (2024, реж. А. Маслов). Отметим, что приквелы и спин-оффы также свойственны и другим многосерийным формам реализации кинодискурса – многосерийным мультипликационным фильмам и т.н. «сериалам-франшизам», которые будут более подробно рассмотрены в Главе 3.

Помимо рассмотрения хронотопа кинофильма, мы считаем возможным также обратиться к анализу хронотопа кинодискурса как семиотического пространства: в таком случае его анализ будет направлен не на само кинопроизведение, а на его этапы функционирования в прокате и взаимодействие зрителя с единицами кинодискурса. Первый тип хронотопа будет включать в себя предпрокатный, прокатный и постпрокатный этапы, обозначенные в § 1.3.1. Во втором случае нами выделяются три этапа, характеризующие процесс знакомства зрителя с единицами кинодискурса и элементами кинофильма – предпросмотровый, просмотровый и послепросмотровый. Единицы кинодискурса, с которыми взаимодействует зритель в ходе данных этапов, в своем большинстве совпадают с элементами предпрокатного, прокатного и постпрокатного этапов. Каждый из приведенных этапов – предпросмотровый, просмотровый и послепросмотровый – представляет собой отдельный тип взаимодействия зрителя с единицами кинодискурса, в том числе гетерогенными (полидискурсивными) единицами, находящимися на пересечении кинодискурса и других типов дискурса и принадлежащими семиотическому пространству кинодискурса (полидискурсивные единицы как новый феномен кинодискурса и других дискурсов, а также интегративный элемент внешней иерархии кинодискурса рассматриваются в Главе 2).

Предпросмотровый этап длится с того момента, когда потенциальный зритель обратит свое внимание на кинофильм (мультипликационный фильм, сериал), и до начала просмотра произведения. Предпросмотровый этап для зрителя кинофильма может не совпадать с началом выхода кинофильма в прокат, так как зритель может не обратить внимание на кинофильм с самого начала его демонстрации в кинотеатре. В основном предпрокатный этап выхода кинофильма и, соответственно, предпросмотровый этап для его зрителя совпадают, при условии, что последний активно следит за выходом кинофильма в прокат и в это время знакомится с рекламными элементами ленты – кинозаголовком, синопсисом, слоганом, постером и трейлером. На предпросмотровом этапе как раз и происходит взаимодействие зрителя с перечисленными малоформатными текстами кинодискурса. Дополнительными элементами предпросмотрового этапа, в случае обращения к ним зрителя, могут являться интервью с актерами и создателями кинофильма, кинорецензия, обзор на кинофильм, комментарии и оценку интернет-пользователей на различных специализированных интернет-платформах, посвященных кинематографу, а также короткометражный видеоролик субвидема «шортс» [Анисимов, Анисимова 2024]. Все перечисленные тексты (в семиотическом понимании), за исключением интервью, будут функционировать уже на прокатном этапе кинофильма.

Просмотровый этап характеризуется знакомством зрителя с самим произведением, то есть непосредственным просмотром киноленты. В качестве основных единиц кинодискурса, с которыми взаимодействует зритель на данном этапе, выступают сам кинофильм как основная форма реализации данного типа дискурса, а также другие формы реализации кинодискурса – мультипликационный фильм и сериал.

Послепросмотровый этап отличается осмыслением зрителем заложенных в кинофильме (мультипликационном фильме, сериале) основных идей и ценностей. В ходе него зритель формирует собственное мнение, и, в случае положительного восприятия произведения, знакомится с различными

материалами, прямо или косвенно относящимися к просмотренной форме реализации кинодискурса. Правомерно также отнести послепросмотровый этап к так называемому *постсобытийному кинодискурсу*, выделяемому Т.А. Кубрак [Кубрак 2019]. На послепросмотровом этапе зритель в основном взаимодействует с гетерогенными единицами, созданными «вокруг» кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) как основных продуктов киноиндустрии: посвященные конкретному произведению, в том числе многосерийному, фан-сообщества, кинорецензии критиков и обзоры на кинофильмы, комментарии в сети интернет, включая собственные комментарии зрителя об увиденном и осмысленном, литература, в частности, сетевая, и видеоигры, созданные по мотивам произведения.

Таким образом, хронотоп кинодискурса правомерно рассматривать в трех планах: хронотоп кинофильма (мультипликационного фильма, сериала), в том числе многосерийного как частного случая подобного анализа, во временной перспективе и рестроспективе; хронотоп функционирования кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) в прокате, представленный предпрокатным, прокатным и постпрокатным этапами; хронотоп взаимодействия зрителя с единицами кинодискурса, где выделяются предпросмотровый, просмотровый и послепросмотровый этапы.

Целью кинодискурса является передача аудитории идей создателей кинофильма, прямо или косвенно заложенных в произведении.

Тематика кинодискурса представлена широким кругом проблем и вопросов, которые связаны с жизнью общества и актуальными для среднестатистического реципиента-зрителя конкретной эпохи. Среди востребованных у зрителя сюжетов современного кинодискурса мы выделяем темы любви, семьи, дружбы (более подробно вопрос существующих тем кинодискурса рассматривается при анализе социополитического контекста как одного из основных элементов внешней иерархии кинодискурса в Главе 2). Кроме того, к актуальным сюжетам современного кинематографа можно

отнести важные для представителей конкретной культуры исторические и современные события.

Жанровая составляющая кинодискурса определяется через кинофильм как его основную форму реализации. На сегодняшний день жанры кинематографа отличаются большим разнообразием: драма, мелодрама, комедия, фильм-биография (в последние годы именуемый на английский манер байопиком), боевик, фильм ужасов (хоррор), военный фильм, триллер, приключенческий фильм, семейное кино. В последнее время жанровая составляющая мирового кино обогащается за счет появления гетерогенных жанров, представляющих собой конвергенцию уже имеющихся – комедийный хоррор, романтическая комедия (ромком), спортивная драма, историческая драма, драматическая комедия (драма) и др., упомянутые нами выше [см. подробнее Слышкин Ефремова 2004, Hsu, Negro, Peretti 2012]. Г.Г. Слышкиным и М.А. Ефремовой также предложена классификация жанров кинодискурса, основанная на семиотических знаках и речевом стиле кинотекста: художественный (постановочный), нехудожественный (хроникодокументальный), анимационный (мультипликационный). Отметим, что в данной классификации жанры кинодискурса в целом уподобляются жанровым составляющим кинофильма (художественный, документальный, мультипликационный), а также ее построение на основе семиотических моделей.

Довольно сложной задачей является определение ценностей и ключевого концепта кинодискурса. В.И. Карасик рассматривает ценности дискурса как «смыслообразующие ориентиры поведения, определяющие мировосприятие участников общения» [Карасик 2023, с. 122]. На наш взгляд, описание ценностей кинодискурса обладает определенной спецификой, связанной скорее не с их функционированием в данном типе дискурса, а с передачей ими определенных ценностей посредством основной формы реализации данного дискурса – кинофильма. Так, можно отметить трансляцию в кинодискурсе общечеловеческих, цивилизационных и этнокультурных

ценностей. В ряде кинофильмов, в частности документальных, повествующих о проблемах, с которыми сталкивается та или иная социальная группа населения, правомерно выделить апелляцию к групповым ценностям. О групповых ценностях также представляется возможным говорить при адресованности кинофильма конкретной возрастной, гендерной или профессиональной целевой аудитории. Отметим, что ценности, транслируемые в кинофильме, тесно связаны с основными темами того или иного национального кинематографа. Так или иначе, транслируемые кинодискурсом ценности напрямую связаны с национально-культурными и эстетическими ценностями человечества и отдельной лингвокультуры народа [Анисимов 2021].

Схожую трудность представляет выделение ключевого концепта кинодискурса ввиду национальной специфики дискурса кино в каждой стране и лингвокультуре. На наш взгляд, говорить о ключевом концепте кинодискурса можно только применительно к кинодискурсу конкретной лингвокультуры, поскольку сама этнокультурная специфика кинематографа тесным образом связана с традициями кинопроизводства в конкретной стране, а также ориентации создателей кинопродукта на зрителя определенной лингвокультуры. На сегодняшний день анализу концептов различных национальных кинодискурсов посвящено ограниченное число работ. Обращаясь к кинозаголовкам американских кинофильмов начала XXI в., Е.В. Скворцова выявляет преобладание концептов с ярко выраженной отрицательной семантикой (СМЕРТЬ, НАСИЛИЕ, ВОЙНА, КРОВЬ, ПРЕИСПОДНЯЯ), что, по мнению автора, связано с жанровой спецификой кинопроизведений, а также особенностями их рекламных кампаний. Другими специфическими концептами американского дискурса, согласно Е.В. Скворцовой, выступают ВРЕМЯ, ЛЮБОВЬ, СЕМЬЯ, РОЖДЕСТВО. Логичным в свете патриотизма, который является «характерной аксиологической чертой американкой нации», выглядит и концепт АМЕРИКА [Скворцова 2009, с. 102-105]. На наш взгляд, анализ ключевых концептов

национального кинодискурса требует обращение не только к его названиям, но и другим малоформатным (синопсис, слоган, кинопостер, трейлер) и полноформатным (собственно кинофильм) текстам. Так, с привлечением смешанного методологического аппарата лингвистики текста, лингвокультурологии, лингвокогнитологии, компьютерной лингвистики и математической статистики нами выявлены ключевые концепты французского кинодискурса – BONHEUR, AMOUR, AVENTURE и SAVOIR-VIVRE, репрезентирующие национальную специфику французского кинодискурса [Анисимов, Анисимова 2025а], анализ которых будет подробнее проведен в Главе 4. Данные концепты играют центральную роль в семиотическом пространстве современного французского кинодискурса и обеспечивают систему его жанрообразования путем взаимодействия с другими концептами. Перспективным направлением представляется изучение ключевых концептов иных национальных кинодискурсов.

Неизученным также остается вопрос стратегий кинодискурса. Сама по себе коммуникативно-речевая стратегия понимается О.С. Иссерс как «когнитивный план общения, посредством которого контролируется оптимальное решение коммуникативных задач говорящего в условиях недостатка информации о действиях партнера» [Иссерс 2015, с. 100]. Ценным наблюдением представляются положения А.А. Архиповой о существовании системы и неоднородности природы стратегий институционального дискурса, которые правомерно подразделить на глобальные и локальные [Архипова 2016]. Кроме того, подобные стратегии могут иметь определенные разновидности (примером может являться стратегия нападения как разновидность стратегии дискредитации). В то же время, в качестве основной стратегии дискурса допустимо рассматривать не одну, а две стратегии [Там же].

Стратегии кинодискурса являются коммуникативными, представляющими собой «структурированные цели, в которых конкретизируются этапы и средства реализации дискурса» [Карасик 2023, с.

125]. Представляется целесообразным выделить в кинодискурсе одну макростратегию – *прагматическую* (стратегию воздействия). В свою очередь, микростратегиями, исходящими из вышеперечисленных макростратегий, являются *стратегия самопрезентации* и *экспрессивно-апеллятивная стратегия*.

Макростратегия кинодискурса носит глобальный характер и является основной для данного типа дискурса. Прагматическая стратегия направлена на оказание воздействия на адресата кинодискурса – коллективного зрителя. Она реализуется в основном при представлении аудитории кинофильма как продукта индустрии и осуществляется на всех этапах представления кинофильма зрителю. Основными задачами, достигаемыми при помощи прагматической стратегии, являются создание положительного эмоционального настроя адресата к просмотренному кинофильму, участвовавшей в его создании команде, включая режиссера, актеров и компаний-дистрибьюторов, а также его элементам на предпросмотровом этапе, и управление вниманием реципиента. В реализации прагматической стратегии участвуют все значимые единицы кинодискурса, в том числе кинофильм и малоформатные тексты, принимающие участие в рекламной кампании фильма. В рамках прагматической стратегии кинодискурса можно рассмотреть его манипулятивную составляющую, активно исследуемую в ряде других типов дискурса, например, политического [Парастаев 2011, Ларионова 2015, 2023, Жарина, Инюточкина 2018], медийного [Малюкова 2011, Недзельская, Борискина 2021, Коренецкая 2023, Заботкина, Позднякова 2023а, 2023б] и рекламного [Степанова 2009, Сергеева 2014, Герасимова, Шахова 2019]. Сама по себе манипуляция представляет собой способ программирования социального поведения и скрытую форму языкового воздействия на общественное сознание [Ларионова 2023, с. 144]. Манипулятивная составляющая прагматической стратегии кинодискурса проявляется в нем путем формирования или изменения образа мыслей и точки зрения адресата по определенному социальному вопросу, поднимаемому в

кинопроизведении. В ее сверхзадачу может входить изменение мировоззрения адресата. Манифестацией такой стратегии может являться частотное обращение к вопросам равенства мужчин и женщин, домашнего насилия и других социальных проблем, которые волнуют общество в каждой конкретной стране. В ее задачу также входит заставить зрительскую аудиторию поверить в реальность происходящего на экране. Таким образом, посредством манипулятивной составляющей прагматической стратегии кинодискурс участвует в конструировании социальных смыслов путем отражения социально значимых проблем и формирования мнения аудитории, что, по утверждению Т.П. Поповой, является наиболее важной характеристикой любого институционального дискурса [Попова 2015, с. 296].

Микростратегии – самопрезентации и экспрессивно-апеллятивная стратегия – относятся нами к локальным стратегиям кинодискурса. Стратегия самопрезентации заключается в демонстрации авторского стиля режиссера, который заключается в техниках работы над кинопроизведением. Манифестацией авторского стиля режиссера выступают оригинальный подход к созданию сценария, композиционные решения кадра, темпоритма, съемки планов, монтажа, использование звука и цветового решения [Грибанова, Жук, Онуфриенко 2021], а также такому приему, как апеллирование к своим предыдущим работам или популярным кинофильмам. Стратегия самопрезентации нацелена на узнаваемость режиссера, создание положительного впечатления о его работах и, в конечном счете, сближение автора и зрителя кинофильма. Ввиду прагматической направленности кинодискурса данную стратегию представляется возможным определить как частный случай прагматической стратегии, позволяющей привлечь к просмотру кинофильма большее число зрителей за счет любителей произведений конкретного режиссера. Экспрессивно-апеллятивная стратегия кинодискурса связана с апелляцией к универсальным и ключевым национально-ориентированным культурным ценностям, ключевым концептам лингвокультуры, культовым кинопроизведениям, являющимся

прецедентными, актерам и режиссерам. Основной задачей данной стратегии является побуждение реципиента к ответному эмоциональному отклику на различные прецедентные феномены для создания его положительного настроя.

Прецедентные тексты кинодискурса составляют основу для производства кинофильмов. При этом правомерным будет разделить фонд прецедентных текстов на универсальные, то есть известные среднестатистическому массовому зрителю, и национально-прецедентные, знакомые среднестатистическому представителю конкретной лингвокультуры. Так, согласно проведенному анализу языкового материала, который будет подробно рассматриваться в Главе 2, универсальными и национально-прецедентными прецедентными текстами франко-, англо- и русскоязычного кинодискурсов выступают исторические события, литературные произведения, фольклорные мотивы, биографии знаменитых личностей, философские труды, обладающие особой актуальностью в мировом и национальном масштабе.

Определяя дискурсивные формулы, исследователи подчеркивают их языковую составляющую и способность детерминировать определенный вид дискурса: дискурсивные формулы понимаются как «профессионально-маркированные лексические и фразеологические единицы и типичные для того или иного дискурса высказывания» [Бейлинсон 2009, с. 46]; «языковая единица (слово, словосочетание, предложение), служащая способом структурного и смыслового конструирования определенного институционального дискурса» [Лешнецкая 2002, с. 61]. Дискурсивными формулами кинодискурса являются специфическая лексика, используемая режиссером и его командой (оператором, звукорежиссером, костюмером и др.) на съемочной площадке. В семиотическом пространстве кинодискурса также правомерно выделить различного рода устойчивые обороты речи, используемые авторами кинофильма и актерами в интервью, и речевые клише при составлении пресс-релизов и анонсов кинопроизведения в прессе. Однако

основной дискурсивной стратегией кинодискурса является имитативная: всеми «участниками создания» кинопроизведения – от режиссера и сценаристов и до актеров – предпринимается попытка воспроизвести или сымитировать реальные ситуации и речь, тем самым приблизив происходящее на экране к реальной жизни. Дискурсивная стратегия реализуется также и в случае если актеры или режиссер придерживаются определенного образа, необходимого для продвижения кинофильма. Приведенные примеры позволяют утверждать наличие в кинодискурсе *имитативных дискурсивных формул*.

Основными функциями любого институционального дискурса являются перформативная, нормативная, презентационная и парольная [Бейлинсон 2009]. Рассмотрим данные функции применительно к кинодискурсу. Перформативная функция включает в себя действия, определяющие суть того или иного института, и конкретизируется в основных коммуникативных действиях, носящих институциональный характер [Там же]. В кинодискурсе перформативная функция реализуется при помощи типичных трафаретных действий его участников: режиссер и его команда снимают кинофильм, зритель посещает сеанс, оценивает кинопроизведение, кинокритики высказывают свое мнение по поводу фильма и его содержания, создатели фильма и актеры представляют фильм и дают интервью [Анисимов 2021]. В связи с активным распространением интернета и социальных сетей к трафаретным действиям кинодискурса можно также добавить обсуждение и оценивание кинофильма зрителями в виртуальном пространстве.

Нормативная функция устанавливает, регулирует и сохраняет нормы и правила поведения «между институтом и обществом, между агентами и клиентами и между агентами внутри института» [Бейлинсон 2009, с. 143-144]. Данная функция выражается во взаимодействии киноиндустрии со зрителем или, шире, – обществом, в том числе отражении и осмыслении актуальных для конкретных эпохи и лингвокультуры проблем; отношениях между коллективным автором и коллективным зрителем кинофильма; режиссером и

его командой в процессе создания кинопродукта; критиками и зрителями с создателями кинопроизведения. При рассмотрении кинофильма как самостоятельной единицы кинодискурса можно также говорить о взаимоотношениях *кинофильм-зритель* и *зритель-кинофильм*. К первому типу взаимодействия относится оказание эстетического, прагматического и «ценностного» влияния, то есть передачи ценностей лингвокультуры, нации, социума и режиссера зрителю. Примером второго типа может служить взаимоотношение зрителя с рекламными элементами кинофильма и самим кинофильмом на предпросмотровом и просмотровом этапах, подробно описанное выше.

Презентационная функция направлена на создание и поддержание имиджа института и его участников [Бейлинсон 2009]. Данная функция реализуется в кинодискурсе путем демонстрации аудитории кинофильма как ключевого продукта киноиндустрии, а также дополнительных форм реализации кинодискурса (мультипликационный фильм, сериал), обозначения его целевой аудитории, жанровой составляющей и сюжетной линии. В случае с многосерийными кинофильмами (мультипликационными фильмами, сериалами-франшизами) презентационная функция будет заключаться в поддержании у целевой аудитории киноленты интереса к последующим частям кинофраншизы. Важным инструментом, посредством которого происходит реализация презентационной функции кинодискурса, является рекламная кампания кинофильма, ключевыми элементами которой выступают малоформатные тексты – кинозаголовок, синопсис, слоган, постер и трейлер кинофильма, представляющие потенциальному зрителю основную информацию о кинофильме. Дополнительная кампания по продвижению кинопроизведения может быть реализована в прессе посредством интервью, пресс-релизов и др., а также непосредственного представления ленты на кинофестивалях и во время прокатных турне.

В свою очередь, парольная функция, заключающаяся в установлении границы между агентами и клиентами институционального дискурса при

помощи употребляемых дискурсивных знаков [Бейлинсон 2009], находит свое проявление в кинодискурсе в первую очередь при помощи специальной лексики, используемой на съемочной площадке режиссером и его командой, в том числе в общении с актерами. Подчеркнем, что парольная функция по принципу *автор-реципиент* в кинодискурсе представлена слабо. Причиной этому является массовость кинематографа и ориентация создаваемого им продукта на широкую аудиторию, в связи с чем авторы кинофильма не используют специальной лексики для общения с публикой во избежание затруднения понимания. Частичной реализацией парольной функции в общении агентов кинодискурса может служить присвоение кинофильму возрастного рейтинга и конкретизация его жанровой составляющей [Анисимов 2021], а также использование определенной лексики в профессионально-ориентированных кинофильмах и многосерийных кинофильмах. Специфика лексики последних может заключаться в употреблении определенных слов и словосочетаний, являющихся прецедентными для предыдущих частей [Анисимов 2025д].

Дополним приведенный список вышеобозначенной имитативной функцией кинодискурса, заключающейся в транслировании зрителю образцов идей, типажей, отношений и в целом информации о реальном мире.

Любой дискурс определен контекстом, который порождает текст и определяет его структуру [Понтон, Ларина 2016]. Современные классификации контекстов дискурса в основном опираются на его структурные составляющие: Д.М. Понтон и Т.В. Ларина выделяют внешний (ситуативный) и внутренний (психологический контексты). Внешний контекст представляет собой «ситуативные условия коммуникации», тогда как внутренний – психологические факторы, оказывающие влияние на процесс коммуникации и преконтекст, как совокупность прежнего опыта участников коммуникации [Понтон, Ларина 2017, с. 31]. В качестве контекста выделяется также культура как важнейший экстралингвистический фактор, определяющим коммуникативное поведение и формирующим стиль

коммуникации [Понтон, Ларина 2016]. Т.А. ван Дейк рассматривает микро- и макроконтекст, проявление первого из которых можно наблюдать в ситуациях межличностного общения, а второй – с позиции социального института [Dijk 2003]. Кроме того, институциональный дискурс обусловлен социокультурным контекстом, регулирующим и определяющим «сознание и функционирование общественных институтов» [Писаная 2015, с. 68].

Предпримем попытку рассмотреть кинодискурс с позиции различных видов контекста. Внешним контекстом для кинодискурса будем считать институциональные рамки коммуникации, в которые помещены его акторы: в качестве основной ситуации общения в данном случае выступает коммуникация *создатель-зритель* (или *автор-реципиент*), представленная коллективным автором и коллективным зрителем. Ситуационное общение также заключается в различных вариантах взаимодействия иных участников кинодискурса: *создатель – критик, критик – зритель, актер – зритель*. Внутренний контекст заключается в психологическом воздействии отдельных элементов кинодискурса на зрительскую аудиторию. Массовость кинематографа как вида искусства и его направленность на коммерциализацию продукции, в том числе дополнительной (атрибутика, сувенирная продукция), обусловливают наличие и функционирование в нем большого количества прагматически-ориентированных элементов, оказывающих воздействие на зрителя с целью увеличения зрительской аудитории и, соответственно, увеличения сборов кинофильма в прокате. Прежде всего, подобным воздействием обладает сам кинофильм, являющийся сгустком традиций кинопроизводства конкретной страны, ценностей и концептов лингвокультурного сообщества, рассмотрения актуальных для социума и целевой аудитории проблем и мыслей и идей режиссера. Не менее важную роль с точки зрения влияния на зрителя играют малоформатные тексты кинодискурса (кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер, субвидема «шортс»), побуждая потенциальную аудиторию к просмотру кинофильма и проявление определенных эмоций.

Отметим тесную связь внутреннего контекста кинодискурса с преконтекстом, к которому относится опыт участников общения (создателей кинофильма, зрительской аудитории, кинокритиков и др.). Данный опыт проявляется, со стороны коллективного автора, во включении в кинофильм различных апелляций и аллюзий к различного рода ценностям и прецедентным феноменам, знакомым представителю определенной лингвокультуры. Опыт адресатов кинопродукции, в свою очередь, помогает в узнавании и верной интерпретации данных апелляций и аллюзий. Таким образом, задачей авторов кинофильма является нахождение правильных и легко интерпретируемых апелляций к опыту коллективного зрителя, которые помогут ему верно идентифицировать посыл режиссера кинопроизведения и его команды. Например, сохранение при экранизации литературного произведения его названия будет способствовать узнаванию кинофильма у широкой аудитории.

Обращаясь к макро- и микроконтекстам кинодискурса на основе положений Т.А. ван Дейка, определим первый как различные модели взаимоотношений лиц, принимающих участие в создании кинофильма на съемочной площадке (диалоги актеров, общение режиссера и его команды), взаимоотношения между зрителями и авторами кинопроизведения, а также между иными представителями киноиндустрии (критиками, дистрибьюторами, актерами и др.). В свою очередь, макроконтекст кинодискурса необходимо подвергнуть анализу с позиции рассмотрения киноиндустрии как социального института [Анисимов 2021]. Подчеркнем, что изучение макро- и микроконтекста кинодискурса не входит в задачи данного исследования вследствие его направленности на изучение иерархии дискурса.

Изучение множественных контекстов, в которые можно поместить кинодискурс, обозначенные функции и специфика взаимодействия его акторов требуют повторного обращения к модусу кинодискурса с позиции институциональности. Л.С. Бейлинсон выделяет внутренний, стандартный и внешний институциональные дискурсы [Бейлинсон 2009]. Внутренний

институциональный дискурс представляет собой общение между агентами дискурса, стандартный институциональный дискурс обусловлен коммуникацией между агентом и клиентом дискурса, а внешний институциональный дискурс, в свою очередь, рассматривается как общение между клиентами в связи с их потребностями, которые должен удовлетворить тот или иной социальный институт [Там же]. Внутренним институциональным дискурсом для кинодискурса является общение между режиссером и его командой и сценарной группой в процессе съемок кинофильма, взаимодействие с прокатными компаниями при продвижении кинопроизведения, совместная работа с авторами произведения, положенного в основу киноленты (при экранизации литературного произведения) или экспертами-консультантами (в процессе работы над документальным кино). В качестве внутреннего институционального дискурса также может выступать сотрудничество авторов кинофильма с переводчиком и иными локализаторами, принимающими участие в адаптации произведения в ином лингвокультурном пространстве.

Стандартный институциональный дискурс является для кинодискурса центральным и заключается в общении коллективного автора и коллективного зрителя. Данный вид общения между основными акторами кинодискурса является опосредованным и двусторонним: коллективный автор представляет публике кинофильм как продукт своей рефлексии; «обратная связь» коллективного зрителя носит как прямой, так и опосредованный характер. В качестве прямой реакции на кинопроизведение современный зритель оставляет комментарии, как правило, на специализированных интернет-сайтах, посвященных кинематографу. Косвенной реакцией зрителя может считаться приятие или неприятие кинофильма, в основном посредством посещаемости сеансов, что отражает успех произведения, в том числе коммерческий. Реже происходит прямое, непосредственное общение между создателями и зрителями киноленты, реализуемое в основном в рамках

кинофестивалей, а также в ходе встреч режиссера, продюсера и актеров с публикой и презентации кинофильма.

Внешний институциональный дискурс выражается в общении адресатов кинодискурса между собой. Он в основном представлен обсуждением кинофильма зрителями, в том числе в интернет-пространстве, и оценка произведения кинокритиками. Широкое распространение специализированных интернет-сайтов и форумов, посвященных кинематографу, позволяет рядовому зрителю выступать в качестве самостоятельного кинокритика, выражая свое мнение и обсуждая его с другими адресатами кинодискурса в виртуальном пространстве. Знакомство зрителя с рецензиями профессиональных кинокритиков, которое является опосредованным общением между клиентами кинодискурса, также относится к внешнему институциональному дискурсу.

Существенное влияние на конструирование профессиональных дискурсов также оказывают национальные традиции общения, исторические и географические особенности развития социума [Хутыз 2014, с. 36], при этом в институциональном дискурсе находят свое проявление как общие этнические ценности социума, так и ценности определенной общественной группы конкретного социального института [Карасик 2016, с. 30]. Применяя приведенные положения к кинодискурсу, отметим, что важной особенностью данного типа дискурса является трансляция, наряду с ценностями социокультурного пространства, в котором он создается, также и ценностей целевой зрительской аудитории.

Вместе с тем нельзя отрицать присутствие характеристик персонального дискурса в кинодискурсе, в первую очередь, личностного начала его акторов: действуя в рамках определенного социального института (индустрии кино), режиссер и его команда («коллективный автор»), тем не менее, проявляют персональную позицию при создании кинофильма как продукта, транслируя зрителю близкие им идеи и мысли. В свою очередь, зритель (также являющийся коллективным) и остальные участники диалога в рамках

обозначенного социального института (например, кинокритики), выносят собственное суждение о кинопроизведении. Важную роль в размывании институциональных рамок общения играет своеобразная смена среды, в которую оказывается помещен зритель: например, такой формат «кинокритики», как комментарии в социальных сетях делает диалог между акторами кинодискурса еще более отсроченным и порождает новые формы и «среду» коммуникации, для которой нельзя однозначно применить рамки конкретного институционального дискурса, а в некоторых случаях и рамки статусно-ориентированного общения в целом.

Подобный формат взаимодействия адресанта и адресата кинодискурса как интервью с актерами кинофильма, встречи создателей фильма и актеров со зрителями в равной степени находятся «на стыке», то есть между двумя и более дискурсами (например, медиадискурса и кинодискурса в случае интервью или интернет-дискурса и кинодискурса в случае с комментариями пользователей в сети интернет), характеризуются более высокой степенью личностного начала и, как и в случае с интернет-комментариями, невозможностью помещения в контекст конкретного институционального дискурса. Личностное начало в таких ситуациях, как интервью или встреча актеров со зрителями преимущественно обусловлена выполнением первыми не определенных ролей в кинопроизведении, а представлением зрителю и выступление от имени «самих себя», то есть конкретных личностей, а не персонажей кинофильма. В рамках процесса создания кинофильма также возможно проявление ряда неинституциональных форм общения. Примером может служить импровизация актеров в процессе съемок произведения, являющаяся отклонением от сценария. Иными словами, в рамках кинодискурса можно выделить и неинституциональные формы общения, которые могут служить подтверждением его смешанного (конечно, с акцентом на институциональный) формата – *институционально-личностного*.

Приведенная нами позиция совпадает с постулатом В.И. Карасика о невозможности полного устранения личностного начала в институциональном

общении без превращения его участников в манекены [Карасик 2016], утверждением о тенденции к размыванию институциональности, например, в медийном и сетевом дискурсе, которая преимущественно связана с появлением гибридных интердискурсивных образований (например, медийно-политический, научно-популярный типы дискурса) и частичному стиранию границ приватности и публичности [Карасик, Слышкин 2021]. В свою очередь, проявление личностного компонента в процессе производства основного продукта индустрии – кинофильма – соотносится с идеей Т.П. Поповой о существовании определенного соотношения «между социально значимым и личностными компонентами» в институциональном дискурсе [Попова 2015, с. 295].

Вместе с тем в силу креативности кинодискурса, выход внеролевой идентичности личности, которая, по мнению Л.С. Бейлинсон, должна спровоцировать нарушение норм институционального общения [Бейлинсон 2009], не приводит к существенному изменению указанных норм между коллективным автором и коллективным зрителем в силу ее отсроченного и опосредованного характера, а также отсутствием строгих рамок общения участников кинодискурса в отличие, например, от юридического, административного или педагогического дискурсов. Также отметим, что фокус современных исследований институциональности дискурса постепенно смещается на нахождение большей личностной составляющей данного феномена: например, М.В. Ларионова проводит обширный анализ политического дискурса в условиях значительного расширения его пространства за счёт сетевой интернет-среды, выявляя его неинституциональные формы общения и определяя как «самостоятельный институционально-личностный тип дискурса» [Ларионова 2023, с. 78].

На основании вышеизложенного, кинодискурс обладает совокупностью компонентов, свойственных институциональному дискурсу, – цель, участники общения, хронотоп, ценности и ключевой концепт, стратегии, тематика, жанры, прецедентные тексты, дискурсивные формулы, коммуникативные

стратегии. Кинодискурсу свойственны типичные для институционального дискурса функции (перформативная, нормативная, презентационная, парольная), он обусловлен социокультурным контекстом, проявляющемся посредством внешнего (институциональные рамки коммуникации, в которых находятся акторы) и внутреннего (прагматическое воздействие единиц кинотекста на зрителя) контекста, а также претекста (апелляции к знакомым потенциальному зрителю прецедентным текстам посредством различного рода интертекстуальных связей), способности дискурса кино к конструированию социальных смыслов и передаче ценностей социума (как создателей кинопродукта, так и зрительской аудитории). Кинодискурс также обусловлен макро- (анализ киноиндустрии в качестве социального института) и микроконтекстом (модели взаимоотношения участников кинодискурса). Тем не менее присутствие в кинодискурсе ярко-выраженного личностного начала его акторов, особенно в ситуациях, подразумевающих некое стирание институциональных рамок коммуникации или происходящих в границах общения сразу нескольких дискурсов (например, встреча актеров со зрителями), позволяет говорить о неоднозначности строгого определения кинодискурса как институционального.

Таким образом, мы считаем правомерным классифицировать кинодискурс как *институционально-личностный вид дискурса*, то есть институциональный по своей природе дискурс с высоким присутствием личностного начала его акторов.

1.3.3. Полимодальность и лингвокреативность кинодискурса как его специфические характеристики

Одной из ключевых характеристик кинодискурса является его *полимодальность* – феномен, приобретающий особую актуальность в современных лингвистических исследованиях, где на первый план «выходит многомерное описание коммуникации, в которой точкой отсчета становятся гетерогенные единства, соотносящиеся с когнитивными, социокультурными и

иными параметрами общения» [Полимодальные измерения дискурса 2022, с. 16].

Стремление к изучению полимодальности дискурса вызвано появлением подходов и концепций, выходящих за рамки изучения вербального знака [Полимодальные измерения дискурса 2022, с. 15]. Особый акцент здесь уделяется медийному дискурсу [Kress 2010, Kress, van Leeuwen 2001, Schrøder 2006, O'Halloran 2004a, 2007]. Однако, кинодискурс также оказывается в поле зрения исследователей [O'Halloran 2004b]. Тезис о необходимости обращения к другим (помимо собственно вербального) модусам для полноценного охвата потенциальных смыслов современных медийных текстов [McKay, 2006, p. 599] вполне может быть применим и к кинодискурсу, являющемуся по своей природе полимодальным феноменом. Как справедливо отмечает Г. Кресс (Gunther Kress), на сегодняшний день все расширяющееся присутствие мультимодальных текстов уже оказывает «формирующее воздействие» на наиболее важные аспекты устной и письменной речи и ряд принципов композиции – синтаксический, текстуальный, голосовой, просодический и принципы создания смысла [Кресс 2016, с. 78]. Исследователь настаивает на том, что полимодальность (в терминологии Г. Кресса – мультимодальность) – «не теория; она очерчивает область социально-семиотического действия и взаимодействия – как с исследовательской, так и с прикладной точек зрения. Возрастающая тенденция к изучению полимодальности в лингвосемиотике, дискурс-анализе, психолингвистике, лингводидактике и когнитивной лингвистике связана с переходом лингвистики от системно-структурного к коммуникативному этапу [Полимодальные измерения дискурса 2022, с. 22]. Данный переход, носящий глобальный характер, выдвигает на первый план анализ естественной коммуникации, а полимодальность «начинает более последовательно, чем это было принято ранее, рассматриваться как неотъемлемое свойство вербального общения и языка в целом» [Там же, с. 22]. Сегодняшние исследования полимодальности преимущественно являются междисциплинарными и

позволяют расширить представления ученых различных областей о знаках, знаковых системах и дискурсивной деятельности [Там же, с. 22-23].

Существующее многообразие терминологии – мультимодальность, полимодальность, кросс-модальность, поликанальность, поликодовость, креолизованность, мультилингвальность и др. – демонстрируют вовлечение исследователей в научный вопрос и попытки взглянуть на изучаемый феномен с различных сторон. Подробный анализ приведенных терминов, в том числе с позиции анализа их префиксоидов, приводится О.К. Ирисхановой в коллективной монографии «Полимодальные измерения дискурса», где исследователь приходит к выводу о связи неоднозначности трактовки обозначающих «многомодальность» терминов с наддисциплинарностью ключевых понятий модальности и модуса, частичной синонимией используемых аффиксоидов со значением множества, разнородностью семиотических систем и различиями в подходах разнообразных лингвистических и нелингвистических дисциплин [Там же, с. 17-18].

Схожий вопрос возникает и в рамках трактовки гетерогенности не только дискурсов, но и текстов: на сегодняшний день российские лингвисты в большей или меньшей степени оперируют терминами «поликодовый текст» [Ларионова 2023], «поликодовый дискурс» [Миньяр-Белоручева 2023], «креолизованный текст» [Анисимова 2003], «контаминированный текст» [Бельчиков 1996, Сковородников 2006], «синкретические образования» [Якобсон 1985], «лингвовизуальный комплекс» [Большиянова 1987], преимущество среди которых уверенно занимают первые два понятия. При этом анализ приведенных работ показывает, что каждый из обозначенных терминов описывает гетерогенный текст – «текст, в котором используется сразу несколько семиотических средств: языковые, визуальные и аудиальные» [Якобсон 1985, с. 321] и «текст своеобразной структуры, принципиально совмещающей языковые устные письменные носители смысла с неязыковыми» (text with the unique structure, contaminating oral and written

linguistic sense medium with the non-linguistic) [Evgrafova, Maksimenko 2018, p. 831].

В рамках данного исследования в качестве зонтичного термина нами будет использоваться термин *полимодальный дискурс*, в соответствии с которым мы и понимаем кинодискурс. Выбор данного термина из обозначенных выше понятий обусловлен его преимущественным оперированием в российской лингвистической школе [Орлова 2024, Зыкова 2024, Полимодальные измерения дискурса 2022, Ирисханова 2017, Сонин 2006], а также его значением в психологии, где, по справедливому замечанию Н.В. Новоспасской и Н.М. Дугалич, он означает принадлежность к определенной сенсорной системе [Новоспасская, Дугалич 2022].

Синтез неоднородных по своей семиотической природе знаков в кинодискурсе отмечают исследователи из различных областей научного знания: лингвисты и семиотики (Ю.М. Лотман, У. Эко, Р. Барт, С.С. Зайченко, Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова) теоретики кино (К. Метц), кинорежиссеры-практики (С.М. Эйзенштейн, П.П. Пазолини), философы (Ж. Делёз). В частности, о присутствии в кинодискурсе разнородного семиотического материала, выражающегося в изобразительной и звуковой составляющих, пишут О.И. Александрова, Е.А. Красина и Е.С. Рыбинок [Александрова, Красина, Рыбинок 2019]. Ю.М. Лотман говорит о множественности знаковых составляющих в кинодискурсе, выделяя среди них изобразительную, звуковую и вербальную составляющие [Лотман 1973]. И.Н. Лавриненко видит в кинодискурсе «сочетание различных семиотических единиц в их неразрывном единстве» [Лавриненко 2001, с. 5]. Л.С. Большакова, в свою очередь, отмечает присутствие в нем вербального, иконического и мелодического компонентов [Большакова 2008]. Подчеркнем, что в рамках анализа полноформатных (кинофильма, мультипликационного фильма, сериала) и ряда малоформатных (трейлер, субвидема «шортс») кинодискурса, мы будем оперировать тремя типами составляющих: *иконической* (изобразительной), включающей в себя кадры из кинофильма; *вербальной*, в

состав которой входят реплики/диалоги персонажей, закадровый голос и иное звуковое сопровождение полно- и малоформатного текста, и *графической*, к которой относятся различные текстовые элементы – название и слоган, имена режиссера и актеров (при условии передачи их в текстовом формате, без озвучивания закадровым голосом), дата выхода произведения, названия компаний, участвовавших в создании и продвижении продукта киноиндустрии, вся текстовая информация, которая запечатлена на кадрах (статьи в газетах, надписи, записки и др.).

В свою очередь, зарубежные исследователи в качестве описания данного свойства кинодискурса (как и в целом дискурса) используют термин мультимодальность. Мультимодальный подход к изучению медиапродукции, опирающийся на социально-семиотическую теорию М. Халлидея [Halliday 1978], позволяет объединить существующие подходы с позиции коммуникативистики [Jensen 2021]. Обобщая исследования лингвистов из Великобритании, Германии, Италии, Нидерландов, Испании, Польши Сербии, проведенные в начале XXI в., Н.В. Покровская приходит к выводу об образовании интерпретации кинодискурса посредством «наблюдений и умозаключений реципиента киноартефакта, выводимых из различных модальностей кинофильма» [Покровская 2022], то есть когнитивно-аналитического подхода зрителя к интерпретации заложенного в различных модусах кинодискурса смысла. Понимание и интерпретация кинофильма, у зрителя, по мнению Дж. А. Бейтмана, обусловлена когнитивной деятельностью адресата кинодискурса, находящегося под влиянием дискурсивной природы произведения и его субъективным восприятием на основе собственного опыта, знаний и чувств реципиента [Bateman 2019]. Важным для мультимодального подхода становится анализ модусов конкретного дискурса, сопровождающих коммуникацию, при этом модус не обладает статичностью и напрямую связан с культурой, выступая в качестве средства передачи ее смысла [Bateman, Schmidt 2012]. Мультимодальный подход применяется зарубежными исследователями в русле сравнительно-

аналитического подхода, в частности, к анализу исходного кинофильма и его ремейка, сопоставлению оригинала и переводного (локализованного) кинофильма, субтитрирования и выявления гендерных различий в кинопроизведениях [Покровская 2022].

Разнообразные элементы кинодискурса, которые будут подвергаться изучению в ходе проводимого исследования, будут разграничены в соответствии с присутствием в них разнородного семиотического материала, воспринимаемого различными перцептивными (сенсорными) системами (модальностями) на основе классификации, предложенной А.Г. Сониным [Сонин 2006]. Под монокодовыми текстами кинодискурса понимаются гомогенные по своей семиотической природе тексты, воспринимаемые одним сенсорным каналом, например, визуальным или аудиальным (кинозаголовок, синопсис, слоган кинофильма). Поликодовый текст представляет собой гетерогенное образование, семиотически осложненный текст, который также воспринимается только в рамках одной перцептивной модальности (кинопостер). В свою очередь, полимодальные тексты – это образования, «не только включающие гетерогенные составляющие, но воспринимаемые благодаря работе двух или нескольких перцептивных (сенсорных модальностей)» [Там же, с. 22]. К полимодальным текстам кинодискурса можно отнести сам кинофильм, а также его трейлер. Необходимо отметить, что все модальности, интегрируемые между собой по сенсорным каналам, тесно связаны между собой [O’Halloran 2011].

Анализируя полимодальные тексты на примере комиксного текста, А.Г. Сонин говорит о становлении специфического полимодального текста на основе объединения генетически разных знаковых систем, «служащих для выражения смысла …», а сама специфика составляющих полимодального текста обусловлена преимущественно синергетическим эффектом их взаимодействия [Сонин 2003, с. 46]. Постулат исследователя является вполне справедливым для кинодискурса, совокупное взаимодействие знаковых систем которого (визуальная, аудиальная, изобразительная) позволяет

представить публике законченный продукт, пользующийся успехом. Так, удачное звуковое сопровождения кинофильма посредством песен и мелодий (т.н. «саундтреков»), играет огромную роль в восприятии кинофильма зрительской аудиторией [Анисимов 2021].

Обращаясь к модусу кинодискурса, отметим его независимость от обозначенных выше тональности и жанра, несмотря на ряд пересечений при их взаимодействии [Корячкина 2017]. А.В. Корячкина подчеркивает одновременное функционирование двух каналов коммуникации – акустического и визуального, что, по мнению исследователя, создает уникальный аудиовизуальный код данного типа дискурса при сопоставлении с «письменным модусом литературы, устным модусом вербальной коммуникации, визуальным модусом живописи и фотографии и аудиальным модусом музыкальных произведений и радиотрансляций» [Там же, с. 14]. Среди исследователей кино нет единого мнения по поводу взаимодействия словесных и изобразительных знаков в кинодискурсе: как справедливо подчеркивает И.В. Зыкова, вопрос о значимости вербального в конструировании художественного пространства кинодискурса не теряет своей актуальности на протяжении всей истории развития кинематографа [Полимодальные измерения дискурса 2022, с. 164]. На сегодняшний день говорится об их равноправии [Chaume 2004], превалировании вербального ряда над видеорядом [Kozloff 2000], доминировании визуальной составляющей над словесной [McKee 1997, Горшкова 2006а, Козуляев 2015]. Ю.М. Лотман отводит слову и музыке подчинительную роль перед изображением: «в кинематографе, при всем живом синтетизме его элементов, господствует изобразительный язык фотографии» [Лотман 1973, с. 41]. У. Эко понимает кино как сложное коммуникативное явление, сочетающее в себе взаимодействующие в нем словесные, звуковые и иконические сообщения, указывая на особую *аудиовизуальную природу* кинематографа [Эко 2004]. Аудивизуальность как особую черту кинообраза также подчеркивает Ж. Делёз при рассмотрении исторического развития кино и его перехода от образа-

движения к образу-времени. Основной вывод философа заключается в построении аудиовизуального образа на сложной связи визуального и звукового (в том числе вербального) образов в кинофильме, при этом как звуковой, так и визуальный ряд вступают в отношения взаимодополнения и взаимовлияния в выражении кинематографической образности [Делёз 2004, Deleuze 1983, 1985]. Целостные кинематографические образы, созданные посредством сочетания различных кодов, обладают высоким прагматическим потенциалом. В частности, К. Мюллер и Х. Каппельхофф говорят об эмоциональном воздействии кинематографических образов на зрителя, организующем процесс восприятия адресата в ходе просмотра кинопроизведения [Müller, Kappelhoff 2018].

Итак, кинодискурс по своей семиотической природе представляет собой полимодальный феномен, сочетающий в себе все типы элементов (*текстов* в семиотическом понимании термина) – монокодовые, поликодовые и полимодальные. Мы разделяем точку зрения А.М. Журавлевой и М.А. Сальковой на полимодальность как стратегию компактного многомерного (многоканального) воздействия на аудиторию [Журавлева, Салькова 2002, с. 42], которую применительно к кинодискурсу можно определить как *многоканальное воздействие на зрительскую аудиторию кинофильма или иных полимодальных текстов кинодискурса посредством визуальной и аудиальной систем*. Подобное воздействие осуществляется посредством вовлечения зрителя в восприятие продукта киноиндустрии при помощи аудиальной и визуальной перцептивных модальностей, что позволяет увеличить количество передаваемой информации и прагматический потенциал кинодискурса и его элементов (кинофильма, трейлера и др.).

1.4. Семиотическое пространство кинодискурса

Обозначенные в §1.2 положения о возможности трактовки дискурса как семиотического пространства позволяют рассмотреть кинодискурс в рамках данной концепции. К изучению семиотики кинодискурса в разное время

обращались многочисленные исследователи из разных областей научного знания – лингвистики, семиотики, киноведения и др. Семиотика кино, занимающаяся рассмотрением кинематографа как специфической знаковой системы или совокупности знаковых систем, выступает в качестве одного из направлений киноведения [Зайченко 2011, с. 82].

В своей работе «Семиотические свойства художественного кинодискурса» С.С. Зайченко приводит основные семиотические свойства кинодискурса: знаковая неоднородность (сочетание кодов и знаков различных семиотических систем кинодискурса), многоуровневость знаковой структуры (комбинирование сложных знаков из более простых знаков), неаддитивность (образование качественно новых значений сложных знаков из наложения значений простых знаков), открытость (способность взаимодействовать со средой, изменяться и развиваться), многоканальность восприятия (передача информации посредством двух каналов, зрения и слуха) и интерактивность (способность изменять структуру в зависимости от действий зрителя при сохранении ее целостности) [Зайченко 2015, с. 94]. Исследователь видит в кинодискурсе поликодовую семиотику, опирающуюся на «несколько кодов, функционирующих внутри каждой образующей системы» [Там же, с. 85].

Среди функций кинодискурса как семиотического пространства правомерно выделить регулятивную, эстетическую, фатическую, метаязыковую, эмотивную и функции передачи актуальной информации и прошлого опыта реципиенту, продуцирования нового знания [Мечковская 2004].

Различные семиотические системы кинодискурса детерминируют уже упомянутые поликодовость и полимодальность его элементов. Ю.М. Лотман говорит о множественности знаковых составляющих в кинодискурсе, выделяя, как уже упоминалось, изобразительную, звуковую и вербальную составляющие [Лотман 1973]. И.Н. Лавриненко видит в кинодискурсе «сочетание различных семиотических единиц в их неразрывном единстве» [Лавриненко 2011, с. 5]. Л.С. Большакова отмечает присутствие вербального,

иконического и мелодического компонентов [Большакова 2008]. О присутствии в кинодискурсе разнородного семиотического материала, выражающегося в изобразительной и звуковой составляющих, пишут О.И. Александрова, Е.А. Красина и Е.С. Рыбинок [Александрова, Красина, Рыбинок 2019].

Коммуникация между адресантом (коллективным автором – создателями кинофильма) и адресатом (социально-неоднородным коллективным зрителем) осуществляется, согласно Ю.М. Лотману, посредством особого киноязыка, который должен быть понятен реципиенту. Сам кинофильм в данном случае выступает как особая коммуникативная система [Лотман 1973]. Минимальной единицей кинематографа и кинодискурса (Ю.М. Лотман, С. Уорт, Ю.Г. Цивьян, С. Эйзенштейн) сначала признавался кадр в качестве основного носителя значений киноязыка [Лотман 1973]. Главной особенностью кадра считается его динамичность, что сразу отличает кинематограф от статических объектов других видов искусства, например, картины или фотографии [Там же]. С. Уорт делит кадр на еще более мелкие составляющие, выделяя кадему, то есть операторский кадр как непрерывную работу кинотехники от начала до конца съемки, и эдему – монтажный кадр – часть кадемы, используемая в фильме [Уорт 1984]. В русле лингвистического подхода С.С. Зайченко говорит о кадрах как единицах многоуровнего порядка: кинодискурс представляется исследователем как последовательность кадров, представляющих собой единицы многоуровнего порядка (вертикальное членение) и разновидности языковых и неязыковых знаков (горизонтальное членение) [Зайченко 2011]. Ю.Б. Борев также классифицирует кадр как «первоэлемент» киноязыка [Борев 2003, с. 183].

Ю.Г. Цивьян в качестве единицы кинотекста определяет уже пару ядерных кадров [Цивьян 1984]. С.М. Эйзенштейн предлагает рассматривать сопоставление кадров не как простую их сумму, а целостное произведение, из которого возникают «третьи элементы», образующие, в свою очередь, смысл кинофильма. Непременное условие функционирования кадра режиссер видит

в содержании в нем некого элемента общей темы всех кадров [Эйзенштейн 1964, с. 158]. В связи с оперированием несколькими кадрами как единицей кинотекста Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян справедливо отмечают возможность режиссера «регулировать поток времени в кинорассказе, его интенсивность и направление» при помощи умелого сочетания кадров [Лотман, Цивьян 1994, с. 100].

У. Эко под минимальной единицей кинематографического кода понимает иконический знак, при этом сам кинематографический код анализируется как код с тройным членением, включающий, в соответствии с выделяемыми уровнями, иконические знаки, иконические синтагмы и фотограммы [Эко 2004]. Кроме того, в киноязыке исследователем выделяется целый ряд кодов: иконографические, тональные, риторические, стилистические, коды узнавания, восприятия, вкуса и подсознательного, что позволяет сделать вывод о том, что «…сам кинофильм как дискурс – это нечто более сложное, чем кинематограф…» [Там же, с. 216].

Уподобляя кинематограф не языку, а речи, К. Метц подразумевает под его минимальной единицей план [Метц 1993/1994]. П.П. Пазолини использует термин «знак-образ», отмечая, что в качестве минимальных единиц кода кино выступают реальные объекты, составляющие кадр [Пазолини 1984]. Ж. Делёз выделяет два измерения семиотики кино – образ-движение и образ-время. Образ-движение далее подразделяется исследователем на образ-перцепцию, образ-эмоцию, образ-импульс, образ-рефлексию и образ-отношение [Deleuze 1983].

Более широкая трактовка кодов кинодискурса предложена Е.Б. Ивановой: в качестве элементов киноязыка исследователем выделяются ракурс, разновидности съемки с движения, звуковые эффекты, цветность и вербальный компонент [Иванова 2001]. Схожую трактовку предлагают Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова, относя к кодам кинодискурса кадр, ракурс, план, монтаж, художественное пространство, свет, сюжет [Слышкин, Ефремова 2004]. Отметим, что при выделении подобных кодов кинодискурс фактически

уподобляется процессу производства его основной формы реализации – кинофильма, что может отдалить исследователя, подходящего к изучению данного типа дискурса как более широкого образования, то есть пространства диалога адресанта и адресата, сосредоточенного вокруг определенного основного объекта/формы реализации дискурса.

Обращаясь к знаковой системе кинодискурса, отметим ее большую разнородность. С опорой на предложенную Ч.С. Пирсом (Charles Sanders Peirce) классификацию знаков [Пирс 2000, Peirce 1982], в семиотическом пространстве кинодискурса можно выделить знаки-иконы, знаки-индексы и знаки символы на языковом и неязыковом уровнях. Лингвистический уровень в основном включает в себя знаки-символы: на основе положений Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой [Слышкин, Ефремова 2004, с. 22] к письменным знакам-символам правомерно отнести надписи, принадлежащие миру вещей кинофильма – плакат, название улицы, письмо и все виды титров (инициальные, финальные, внутритекстовые). Устный лингвистический код кинодискурса представлен песней, закадровым голосом, звучащей речью актеров.

Нелингвистическая составляющая кинодискурса, напротив, представлена иконическими и индексальными знаками, имеющими, в силу полимодальности данного вида дискурса, звуковое и визуальное воплощение. Звуковая часть (музыка, технические и естественные шумы) и эпизоды документального характера внутри художественного фильма относятся исследователями к знакам-индексам; визуальная часть (изображения людей, животных, предметов, в том числе их мимика, жесты, перемещения), в свою очередь, относятся к иконическим и индексальным знакам [Слышкин, Ефремова 2004]. В целом, отмечается меньшая распространенность знаков-икон и знаков-индексов в семиотическом пространстве кинодискурса [Мечковская 2007]. Обращаясь к нарративу кинотекста, Е.А. Красина и Е.С. Рыбинок отмечают тесное взаимодействие и даже переплетение закадрового текста и кинодиалогов, представленных знаками-символами, с визуальными

кодами, дополняя изображение, способствуя формированию многослойности нарратива. В свою очередь, письменная речь призвана поддержать видеоряд кинотекста [Красина, Рыбинок 2021, с. 173-174].

Интересный взгляд на знаки кинодискурса предлагается Ф. Чауме (Frederic Chaume), говорящем о визуальных и звуковых макрокодах. К визуальным кодам относятся иконические, индексальные и символические изображения, фотографии, план, жесты, графика (письменный текст). Звуковые коды подразделены на лингвистические единицы коммуникации – речь актеров, паралингвистические, куда относятся музыка, шумы, звуковые эффекты, тип источника шумов, и синтаксические – специальные монтажные эффекты [Chaume 2004].

Следует также упомянуть использование знаков кинодискурса авторами фильма для достижения большей выразительности [Зайченко 2015]. Исследователи отмечают возможность языковой составляющей кинодискурса нести в себе изображение, а изображения превращаться в текст [Лотман 1973, Метц 1994, Эко 2004]. Важным также является наблюдение И.В. Зыковой о синтезе языков или кодовых систем различных искусств как особой природе киноязыка [Полимодальные измерения дискурса 2022, с. 162].

В заключение отметим, что понимание киноязыка сконцентрировано вокруг кинофильма как основной формы реализации кинодискурса: обращение к кодам и знакам данного типа дискурса происходит в контексте процесса съемок фильма, а также знаках и кодах самого кинопроизведения. Представленный взгляд является релевантным в силу формирования семиотического пространства кинодискурса вокруг кинофильма как основной формы реализации.

Семиотическая неоднородность и полимодальность кинодискурса позволяют данному типу дискурса оказывать влияние на ценностные установки аудитории, на которых мы подробно останавливались выше. Сами по себе полимодальные тексты, по справедливому утверждению А.Г. Сонина, обладают большей эффективностью в передачи информации по сравнению с

визуальными монокодовыми текстами, имеющими в своем составе только одну семиотическую систему. Полимодальные тексты способны к преодолению личностной интерпретации индивида и создании в его сознании вымышленного мира, воспринимаемого его психикой в качестве мира реального: «…семиотически неоднородные тексты, вторгаясь в жизнь и сознание индивида, выстраиваются во все более совершенный “виртуальный” мир, искусственную среду, которая становится таким же фактом психической реальности, как и воспринимаемый нами мир материальных объектов» [Сонин 2003, с. 53]. Имея в качестве основной формы реализации полимодальный текст – кинофильм – кинодискурс способен создавать свои собственные миры, оказывая воздействие на зрителя, в том числе «уводя» его от реальности и погружая в виртуальный мир произведения.

Важным является воздействие кинодискурса на публику. Отражая современную жизнь общества, данный тип дискурса также оказывает влияние на становление взглядов, убеждений и эстетического вкуса аудитории [Духовная 2014а], объективизирует восприятие окружающей реальности и способствует интерпретации и реинтерпретации различных категорий (например, любовь, свобода, время, долг, власть) [Сорока 2002]. На сегодняшний день кино уверенно стало «поставщиком моделей поведения для среднего носителя современной культуры» [Слышкин, Ефремова 2004, с. 4] и способствует формированию картины мира отдельного индивида и современного ему общества [Горшкова 2014, с. 30]. Анализируя кинодискурс сквозь призму методологического аппарата психологии, Т.А. Кубрак приходит к схожим выводам, подчеркивая, что данный дикурс способен не только к отражению уже существующих представлений, установок и мнений аудитории, но и их конструированию, «влияя на ценности, нормы, оценки» [Кубрак 2018, с. 205]. На наш взгляд, способность кинематографа к оказанию существенного воздействия на потребителя и формированию его ценностных установок и моделей поведения во многом связано с возросшим и продолжающим возрастать ритмом жизни современного человека, которому

становится удобнее воспринять двух или трехчасовой кинофильм вместо прочтения литературного произведения. Подчеркнем, что отмечаемая исследователями тенденция смещения функции передачи художественной информации и ценностных установок от художественного дискурса к кинодискурсу возлагает на кинематограф в целом и авторов фильмов в частности большую ответственность за культурную, идеологическую и моральную составляющие поведения нынешнего социума. Все обозначенные положения говорят о высоком прагматическом потенциале кинодискурса, его основной формы реализации – кинофильма и других элементов его семиотического пространства, например, трейлера или постера кинопроизведения.

Отметим еще одну важную особенность кинематографа, играющего роль основного источника и средства создания образа «чужой культуры» для иноязычного реципиента [Милевич 2007, с. 65]. Авторам кинопроизведений, прокат которых будет проходить вне страны производства фильма, следует быть особенно внимательными при транслировании образа конкретной страны и культуры. Неточность в репрезентации страны-производителя кинофильма, в том числе при передаче ее реалий и ценностных установок социума, способна породить неверные стереотипы и привести к отторжению со стороны зрителей. В то же время неверная визуализация на экране культуры и социума страны, в которой осуществляется прокат кинофильма, может способствовать неприятию со стороны зрителя самого продукта. Для лучшей адаптации к стране проката в ряде современных мультипликационных кинофильмах даже произведена замена персонажей: например, в ленте *Zootopia* («Зверополис», 2016, реж. Р. Мур, Б. Ховард) произошли изменения с ведущими новостей – оригинального персонажа лося заменили на панду при адаптации на китайском рынке, на коалу в Австралии и Новой Зеландии и на енотовидную собаку в Японии. В России ведущий трансформации не подвергся [Как переделывают мультфильмы…, URL]. Подобная адаптация имеет цель приблизить происходящее на экране к зрителю конкретной страны

и лингвокультуры, что особенно актуально для мультипликационных фильмов, рассчитанных преимущественно на детскую аудиторию.

На основе положений §1.2 о возможности рассмотрения дискурса как семиотического пространства и проведенной систематизации кинодискурса как феномена, сочетающего в себе разнообразные по своей семиотической природе коды, посредством которых осуществляется коммуникация его коллективного автора с коллективным зрителем, прибегнем к описанию кинодискурса как особого семиотического пространства.

Наше понимание кинодискурса как семиотического пространства основано на интегрированном подходе, учитывающем одновременно его институционально-личностные признаки, социокультурный контекст, полимодальность, коммуникативную и прагматическую направленность и функционирование в нем ряда семиотических кодов. Принципиальным в данном случае является широкое понимание дискурса, выходящее за трактовку данного феномена как устной речи или динамичной категории, противопоставляемой тексту как категории статичной. Кинодискурс представляет собой пространство диалога его участников, обусловленное определенными институциональными рамками с высоким присутствием личностного начала акторов и социокультурным контекстом, состоящее из находящихся в упорядоченных отношениях друг с другом элементов взаимодействующее с другими типами дискурса в креативном формате. Национальный кинодискурс, кроме того, обусловлен и специфическим для каждого этноса лингвокультурным контекстом. Кинодискурс как семиотическое пространство включает в себя все типы отношений, в которые вступают его основные элементы и участники общения. В данном случае, кинодискурс сводится не только к коммуникации основных (авторов кинофильма и его целевой аудитории) и периферийных (кинокритики, зрители, не входящие в целевую аудиторию фильма) участников, но также включает в себя отношения, в которые вступают участники общения с

элементами кинодискурса, а также отношения между элементами кинодискурса.

Поясним последние два типа отношений. Первый тип «коммуникации» между участниками общения и элементами кинодискурса включает в себя взаимодействие зрителя с различными элементами кинодискурса, в том числе полидискурсивными (принадлежащими нескольким дискурсам, подробно рассматриваются в §2.2.2), на предпросмотровом, просмотровом и послепросмотровом этапах. В свою очередь, примером отношений между элементами кинодискурса может выступать взаимодействие кинофильма с малоформатными текстами кинодискурса, взаимодействие «серий» в рамках многосерийного кинофильма, взаимодействие малоформатных текстов кинодискурса между собой.

Анализ кинодискурса как семиотического пространства позволяет уточнить особенности коммуникативной природы данного дискурса, его информационное и прагматическое воздействие на реципиента. Кроме того, понимание кинодискурса как семиотического пространства предоставляет возможность установить его внешнюю и внутреннюю иерархию, иерархию системы проката форм реализации кинодискурса (кинофильм, мультипликационный фильм, сериал), иерархию взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем, выявить ключевые концепты в рамках определенной лингвокультуры и определить их иерархию.

В рамках единого семиотического пространства кинодискурса можно выделить ряд функционирующих в нем семиотических подпространств, обладающих собственным каналом передачи информации посредством различных знаковых систем – визуальных, аудиальных и изобразительных. Нами выделены следующие семиотические подпространства кинодискурса:

- семиотическое подпространство отдельного кинофильма, сериала, мультипликационного фильма, мультипликационного сериала;

- семиотические подпространства *кинофильм-сериал*, *кинофильм-мультипликационный фильм* и *мультипликационный фильм-мультипликационный сериал,* как правило, объединенные общей сюжетной линией;
- семиотическое подпространство многосерийного кинофильма, многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы;
- семиотическое подпространство малоформатных текстов кинодискурса;
- семиотическое подпространство исходного и локализованного кинотекста.

Выделение семиотических подпространств обусловлено общей семиотической природой рассматриваемых явлений на семантическом и прагматическом уровнях.

Кратко остановимся на элементах кинодискурса, являющихся единицами каждого из подпространств, а также участников общения в рамках определенного подпространства. К *семиотическому подпространству кинофильма* правомерно отнести все элементы кинофильма, функционирующие на всех этапах его проката: рекламные элементы (кинозаголовок, синопсис, слоган, постер, трейлер); сам кинофильм как сюжетную историю, созданную в рамках определенного жанра; киносценарий; различного рода полидискурсивные единицы, создающиеся на основе или в связи с выходом кинофильма и обладающие его прецедентным содержанием (пресс-релиз, обзор кинофильма в прессе и новых медиа, субвидемы «шортс» и «рилс», создающиеся по мотивам кинофильма фанфики и фан-сообщества), а также сувенирная продукция.

Элементы кинофильма связаны между собой и с самим кинофильмом отношениями интертекстуальности; полидискурсивные единицы связаны с кинофильмом, как и самим кинодискурсом, на основании обладания его прецедентным содержанием: создание полидискурсивной единицы без элементов (названия, кадров, персонажей) кинофильма является

невозможным (более подробно семиотическая природа полидискурсивных единиц и их роль в конструировании внешней иерархии кинодискурса рассматривается в Главе 2).

Участниками диалога, разворачивающегося в семиотическом подпространстве кинофильма, становятся множественный автор кинопроизведения и зритель, предстающий сначала в качестве потенциального при принятии решения о просмотре конкретного фильма и знакомящийся с его рекламными элементами, а затем «реальный», участвующий в просмотре киноленты. Как и в случае с определением институциональных параметров кинодискурса, правомерно выделить ядерную пару участников общения – множественного автора кинофильма без учета прокатчиков и зрителя как представителя целевой аудитории. К периферийным участникам мы отнесем прокатчиков кинофильма и зрителей, не входящих в число целевой аудитории, кинокритиков, в том числе журналистов и блогеров, и иных действующих лиц, напрямую не относящихся к киноиндустрии, но использующих элементы кинофильма при создании своего продукта.

В свою очередь, семиотические подпространства мультипликационного фильма, и сериала организованы по схожему с семиотическим подпространством принципу, обладая рядом отличий, связанных с их природой и целевой аудиторией. Семиотическое подпространство *мультипликационного фильма* может не включать в себя ряд элементов основной формы реализации кинодискурса, например, синопсис, кинопостер и (реже) трейлер произведения. В состав данного семиотического подпространства также входят актеры озвучки и сами персонажи, воспринимаемые зрителем как единое целое. Основной целевой аудиторией и, следовательно, участниками общения в рамках мультипликационного фильма являются дети и подростки, а периферийными, наряду с обозначенными выше для кинофильма, – сопровождающие их на сеанс (или в ходе телевизионного просмотра) взрослые. Отличительной особенностью *семиотического*

подпространства сериала является структурная организация данной формы реализации кинодискурса, включающего в себя такие элементы как эпизоды (серии) и сезоны. Целевая аудитория сериала в большинстве своем совпадает с целевой аудиторией кинофильма и зависит от его жанра: например, молодежный сериал про жизнь подростков будет в большей степени ориентирован на молодежную аудиторию, а сериал-комедия – на взрослую или взрослую и молодежную аудитории одновременно. Кроме того, по мотивам сериала гораздо реже создается сувенирная продукция, что позволяет говорить о меньшей представленности данного элемента в семиотическом подпространстве сериала. Промежуточное положение представляется возможным отвести так называемому *мультипликационному сериалу*, семиотическое подпространство которого включает в себя элементы, свойственные семиотическому подпространству мультипликационного фильма (например, персонажи, актеры озвучки, преимущественно детская целевая аудитория), а также сериала (эпизоды-серии и сезоны).

В общее семиотическое подпространство кинофильма и сериала, кинофильма и мультипликационного фильма входят все рекламные элементы данных произведений, при условии их наличия: например, у сериала может отсутствовать постер, синопсис или трейлер. Важными единицами семиотических подпространств *кинофильм-сериал* и *кинофильм-мультипликационный кинофильм* становятся сами произведения, объединенные общей жанровой составляющей, основными персонажами истории и связанные друг с другом отношениями очередности, преемственности и интертекстуальности, в том числе в части сюжетной линии, что подробно описывается в Главе 3. Различные полидискурсивные единицы, обладающие прецедентным содержанием данных произведений, также составляют единицы указанных семиотических подпространств. Участники общения в рамках семиотических подпространств *кинофильм-сериал* и *кинофильм-мультипликационный кинофильм* не отличаются от участников общения в рамках семиотического подпространства отдельных кинофильма,

сериала или мультипликационного кинофильма. Однако мы можем отметить возможное расширение целевой аудитории совокупности произведений в рамках рассматриваемых семиотических подпространств за счет привлечения к просмотру не только любителей определенного жанра, но и непосредственно любителей сериалов или мультипликационных кинофильмов (например, детская и/или подростковая аудитория). Семиотическое подпространство *мультипликационный сериал-мультипликационный фильм* будет организовано по схожему принципу с преимущественно детской аудиторией в качестве основных участников общения со стороны коллективного зрителя.

Семиотическое подпространство многосерийного кинофильма или кинофраншизы представлено всеми частями произведения, то есть совокупностью кинопроизведений, представляющих собой единую историю приключений и становления персонажей. При этом с развитием сюжета киноленты как правило появляются новые персонажи, в том числе главные герои повествования; некоторые персонажи, в свою очередь, могут быть «выведены» из сюжета произведения. Отметим, что все части многосерийного кинофильма связаны общей жанровой составляющей. К элементам рассматриваемого подпространства также относится вся совокупность элементов входящих в него кинофильмов и полидискурсивных единиц, связанных с каждым из данных кинофильмов. Подпространство многосерийного кинофильма объединено многочисленными интертекстуальными связями [Анисимов 2025д], наблюдающимися как между самими кинофильмами (внешняя интертекстуальность внутри подпространства), так и конкретным кинофильмом и его элементами (внутренняя интертекстуальность). Участниками общения в рамках подпространства многосерийного кинофильма становятся все те же множественный (коллективный) автор кинофильма и его коллективный зритель, представленный, в свою очередь, целевой аудиторией, новыми зрителями и представителями киноиндустрии, в том числе прокатчиками и кинокритиками.

В свою очередь, к *семиотическому пространству малоформатных текстов кинодискурса* относятся кинозаголовок, синопсис, слоган, постер, трейлер кинофильма и субвидема «шортс», объединяемые нами в общий класс функционально-прагматических единиц кинотекста [Анисимов 2020б, 2021, 2024г]. Семиотическое подпространство малоформатных текстов кинодискурса можно представить в общем смысле – как совокупность всех кинозаголовков, синопсисов, слоганов, постеров, трейлеров и субвидем «шортс», относящихся к конкретному кинодискурсу (франко-, англо-, русскоязычному), или более детализировано – в рамках определенного кинофильма или многосерийного кинофильма, то есть как составную часть обозначенных выше других подпространств. Рассматриваемое семиотическое подпространство также объединено многочисленными интертекстуальными связями и элементами интертекста [Анисимов 2020а, 2021, 2025д], реализующимися как внутри указанного класса единиц, так и по отношению к самому кинофильму и его претекстам [Анисимов 2025д]. Элементы семиотического подпространства малоформатных текстов кинодискурса вступают во взаимодействие с потенциальным зрителем кинофильма, что обусловлено их появлением и функционированием до выхода самого произведения на экраны. Следовательно, участниками данного семиотического подпространства могут стать зрители (как представители целевой аудитории, так и прочие любители кино), являющиеся на данный момент потенциальными и только принимающими решение о просмотре той или иной ленты.

Обособленным семиотическим подпространством кинодискурса выступает *подпространство исходного и локализованного кинотекста*. В трактовке отечественных исследователей наблюдается уподобление понятию кинотекста основной форме реализации кинодискурса – кинофильму. Такова, например, трактовка кинотекста в работе Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой «Кинотекст (опыт лингвокультурного анализа)», где данный феномен понимается как «постановочный кинофильм, или, в наивной классификации,

художественный фильм, за исключением тех случаев, когда особо не оговорено, что речь идет о любом виде кинотекста» [Слышкин, Ефремова 2004, с. 19]. Ряд исследователей говорит о кинотексте как текстовой (в широком смысле) составляющей в кинофильме. Так, о кинотексте как синтезе изобразительной и словесной тенденций говорит Ю.М. Лотман [Лотман 1973]. Ю.Г. Цивьян, в свою очередь, подразумевает под кинотекстом дискретную последовательность непрерывных участков текста в кинофильме [Цивьян 1984].

С опорой на приведенные положения мы предлагаем расширить трактовку кинотекста и понимать под ним основную составляющую кинодискурса, выступающей базисом для создания кинофильма, его частей и элементов, напрямую взаимодействующей с адресатом кинодискурса и включающей в себя все текстовые составляющие семиотического пространства кинодискурса. Текст в данном случае мы понимаем с позиции семиотики в широком смысле, что позволяет включить в текстовые составляющие кинодискурса его малоформатные тексты, обладающие различной семиотической природой, в том числе поликодовые (постер) и полимодальные (трейлер).

Семиотическое подпространство исходного и локализованного кинотекста возможно представить в узком и широком смысле. В узкой трактовке, к единицам данного семиотического пространства мы относим все исходные и локализованные единицы кинотекста, принадлежащие конкретному кинофильму: сам кинофильм, его малоформатные тексты, выступающие рекламными элементами, кинорецензии и иные формы кинокритики. Широкое понимание семиотического подпространства ИКТ и ЛКТ включает в себя все когда-либо созданные исходные и локализованные кинотексты. К участникам анализируемого семиотического подпространства мы можем отнести, с одной стороны, авторов исходного кинотекста, то есть коллективного автора кинофильма и, с другой стороны, переводчиков и иных лиц, участвующих в адаптации кинофильма в ином лингвокультурном

пространстве (представилей прокатной/дистрибьюторской компании, экспертов и др.) [Анисимов, Борисова, Консон 2019, Анисимов 2025ж].

Каждое из обозначенных подпространств представляет собой систему элементов, обусловленных определенными внутренними связями, взаимодействующих с участниками кинодискурса и/или побуждающих их к взаимодействию между собой.

Выделение каждого из означенных семиотических подпространств произведено на основе их общей семиотической природы на семантическом и прагматическом уровнях, а также определяющей роли в семиотическом пространстве кинодискурса:

- семиотическое подпространство кинофильма представляет собой систему основной формы реализации кинодискурса;
- семиотические подпространства мультипликационного фильма и сериала – системы дополнительных форм реализации кинодискурса;
- семиотическое подпространство многосерийного кинофильма (многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы) – системы многоуровневой формы реализации кинодискурса как совокупности его форм реализации, связанных общей сюжетной линией и/или персонажами;
- семиотическое подпространство малоформатных текстов кинодискурса как систему элементов, объединенных в особый класс и обладающих различной степенью автономности от содержания кинофильма как основной формы реализации кинодискурса;
- семиотическое подпространство исходного и локализованного кинотекста как систему оригинальных и адаптированных элементов определенного кинодискурса.

Совокупность семиотических подпространств кинодискурса образует его семиотическое пространство как многомерную систему, являющуюся сочетанием всех форм диалога участников общения и взаимодействия

элементов данного дискурса. Семиотическое пространство кинодискурса сформировано вокруг его основной формы реализации – кинофильма.

Обоснование возможности изучения кинодискурса в данном ракурсе позволяет сформулировать определение кинодискурса как семиотического пространства: кинодискурс – *многоуровневое полимодальное семиотическое пространство диалога коллективного автора с коллективным зрителем, обусловленное институционально-личностными рамками, а также внутренними и внешними иерархическими отношениями*.

Выводы по Главе 1

В современных лингвистических исследованиях дискурс имеет множество трактовок, основными из которых являются оппозиция тексту как другой значимой лингвистической категории, речь с учетом экстралингвистического контекста, вербализованная речевая деятельность, совокупность социальных практик и социолингвистический феномен, семиотический процесс, где реализуется совокупность дискурсивных практик и синергийное образование – самоорганизующаяся функциональная система. Объединение ряда предложенных подходов позволяет по-новому взглянуть на изучаемый феномен с обязательным учетом всех его составляющих.

В основу предложенного в диссертации метода понимания дискурса как семиотического пространства положены лингвистический, лингвосемиотический, социолингвистический, лингвосинергийный и когнитивно-коммуникативный подходы, которые позволяют представить дискурс не простой совокупностью текстов, окруженных контекстом, не типичным набором ситуаций и не функционирующем в заданных рамках феноменом, но совокупностью элементов различной (текстовой и нетекстовой) природы, конструирующими каждый конкретный тип дискурса и объединенными валентными семантическими, интертекстуальными и прагматическими связями. Дискурс как семиотическое пространство

представляет собой многомерную систему – конструкт, в котором функционируют различного рода элементы, по своей природе и функциям относящиеся к определенному дискурсу. Семиотическое пространство дискурса включает в себя ряд самостоятельных семиотических подпространств – систем, образуемых данными элементами и классами элементов. Дискурс как семиотическое пространство является упорядоченным и обладает собственной структурой, непрерывно взаимодействуя со схожими конструктами – иными дискурсами-семиотическими пространствами. Предлагаемое понимание феномена дискурса позволяет установить внешнюю (в рамках междискурсивной интеракции) и внутреннюю (в рамках структуры) иерархию кинодискурса, иерархию элементов в рамках проката его основных форм реализации (кинофильм, мультипликационный фильм, сериал), иерархию восприятия зрителем элементов кинодискурса, иерархию элементов концептосферы кинодискурса.

Кинодискурс представляет собой многогранный феномен, обладающий собственными специфическими свойствами и характеристиками, к основным из которых возможно отнести коллективного адресанта (автора) и адресата (зрителя), увеличивающееся в последнее время жанровое разнообразие, процессуальность, лингвокреативность, институционально-личностный характер, полимодальность и высокий прагматический потенциал. Понимание кинодискурса как гиперонимического явления по отношению к кинотексту, кинодиалогу и киносценарию позволяет включить последние в семиотическое пространство кинодискурса. Основными семиотическими подпространствами кинодискурса, представляющими собой единство его упорядоченного иерархического семиотического пространства, являются *семиотическое подпространство отдельного кинофильма*, *сериала*, *мультипликационного фильма*, *семиотические подпространства кинофильм-сериал*, *кинофильм-мультипликационный фильм, мультипликационный фильм-мультипликационный сериал* (обязательно объединенные общей сюжетной

линией), *семиотическое подпространство малоформатных текстов кинодискурса*, *семиотическое пространство исходного и локализованного кинотекста*. Их выделение основано на общей семиотической природе явлений на семантическом и прагматическом уровнях и определяющей роли в семиотическом пространстве кинодискурса.

Понимание кинодискурса в рамках обозначенного подхода позволяет трактовать данный феномен как *многоуровневое полимодальное семиотическое пространство диалога коллективного автора с коллективным зрителем, обусловленное институционально-личностными рамками, а также внутренними и внешними иерархическими отношениями*.

ГЛАВА 2. ВНЕШНЯЯ ИЕРАРХИЯ КИНОДИСКУРСА

Обращение к анализу кинодискурса как семиотического пространства – многомерной системы, которая находится во взаимодействии с другими дискурсами и включает в себя ряд семиотических подпространств, позволяет говорить о взаимодействии кинодискурса с другими дискурсами как семиотическими пространствами, а также его внутреннем строе как совокупности семиотических подпространств. В этой связи, целесообразным становится изучение иерархии дискурса как семиотического пространства и, соответственно, возможности применения категории иерархии к такому сложному образованию как дискурс.

2.1. Иерархия как категория научного знания и ее применение к феномену дискурса

Обозначенные характеристики кинодискурса в рамках его анализа как семиотического пространства позволяют подробно обратиться к его структуре и структуре отдельных классов его элементов, а также взаимодействию данного дискурса с другими дискурсами в креативном формате. Основой представленного диссертационного исследования является определение и выявление иерархии кинодискурса в формате его иерархического пространства, включающего в себя внешнюю и внутреннюю иерархии, а также иерархию когнитивных аспектов иерархии кинодискурса. Обозначенные модели иерархии позволяют провести комплексное исследование иерархии кинодискурса и обозначить многоаспектное иерархическое семиотическое пространство данного типа дискурса.

2.1.1. Специфика изучения иерархии в различных областях научного знания

Представляется целесообразным начать исследование иерархии дискурса с изучения самого понятия иерархии и обширности его применения в различных отраслях научного знания.

Впервые *иерархия* (греч. ἱεραρχία, букв. — священноначалие) как отдельный термин упоминается в трактатах афинского мыслителя (Псевдо-) Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии» и «О церковной иерархии». В двух представленных работах данный феномен обозначал расположение частей или элементов целого в порядке от высшего к низшему [Подвойский, Попов, 2022]. Позднее понятие иерархии распространилось на целый ряд областей научного знания: с XX века оно применяется для описания структурной организации многоуровневых систем и рассматривается как «важнейший принцип, обеспечивающий взаимную корреляцию и соподчинение процессов на различных уровнях системы, каждый из которых специализируется на выполнении определенных функций …» [Леонтьев 2012, с. 713]. По справедливому замечанию Т. Саати, в процессе мышления человеку свойственно определять не только сами объекты и идеи, но и отношения между ними, декомпозируя сложные события и осуществляя синтез, что представляет собой фундаментальный процесс, лежащий в основе познания [Саати 1993, с. 10]. Анализ отношений между объектами, в свою очередь, приводит к необходимости упорядочивания системы на основе ряда факторов и выявлению ее доминирующих элементов, что логично способствует обращению к иерархии той или иной системы.

По мнению Э.М. Хакимова и Э.Н. Кузиной, иерархия является фундаментальным свойством, порожденным развитием, она «есть целое и часть той системы, в которую она включена, и одновременно целое по отношению к собственным частям», а её уровни «возникают в процессе развития диалектики взаимоотношений дискретного и непрерывного сохранения и изменения, количества и качества» [Хакимов, Кузина 2016, с. 230]. Иерархия как свойство присуща окружающему человека миру – объектам живой и неживой природы, а также социально организованным системам [Там же].

К иерархии обращаются представители целого ряда наук. На сегодняшний день концепция иерархии фигурирует в терминологическом

аппарате философии, экономики, математики, истории, социологии, права, а необходимость упорядочивать элементы в рамках определенной структуры не вызывает сомнений у современного научного сообщества. К иерархии также обращаются в более специализированных исследованиях, в частности при рассмотрении иерархии ценностей [Ковалев 2011], и потребностей [Гаврилова 2021, Гарин 2014] человека, в области информатизации образования [Гриншкун 2003], при описании нормативных актов [Жанузакова 2022] и компетенций современного педагога [Гулая, Романова 2020].

Применяемый в математике и экономике «метод иерархий» (Analityc hierarchy process), разработанный американским исследователем Т. Саати [Саати 1993, Saaty 1987] является наиболее известным инструментом системного подхода «к сложным иерархическим многокритериальным и многоальтернативным проблемам принятия экспертных решений» [Картвелишвили, Лебедюк 2013, с. 97] и используется для решения слабоструктурированных и неструктурированных проблем.

Однако именно изложение представлений об иерархии в целом ряде различных наук представляет основную трудность построения единой теории иерархии [Хакимов, Рафикова, Кузина 2011].

Э.М. Хакимов исследует иерархию в аспекте взаимоотношения данного понятия с ее антиподом (или даже антиномией) – неиерархией, осмысливая их онтологически и доказывая их категориальную природу [Хакимов 1993, 2007]. Первоначально выявленное исследователем противоречие о способствовании увеличения числа уровней организации иерархической системы умножению неустойчивости многоуровневых систем – «направленность процесса развития [системы] обусловливается возрастанием неустойчивости систем на более высоких уровнях организации, а разнообразие форм развития обеспечивается разнообразием вероятностных взаимосвязей (взаимоотношений) между неустойчивыми системами, … которые являются исходным материалом для перехода системы на новый уровень организации» [Хакимов 1997, с. 35], преодолевается в более поздних работах коллектива

авторов под руководством Э.М. Хакимова при помощи обоснования ряда постулатов, решивших «важную проблему соотношения негоэнтропии и энтропии» [Хакимов, Торсуев, Солнышкина и др. 2013, с. 181]. Основным новшеством концепции выступает постулат о возникновении новой ступени структурной организации более сложного образования с включением в нее других структур: «системы, бывшие ранее самостоятельными целостностями, в её [более сложной системы] составе становятся её частями [Там же, с. 181]. Методология теории иерархии позволяет «строить взаимоотношения качественно различных объектов» с их последующим распределением на различных уровнях и организациях с опорой на их свойства и масштабы и связыванием в многоуровневой системе посредством отношений иерархии [Хакимов, Мухаметшин, Кузина 2015, с. 15]. На сегодняшний день указанная концепция применяется для анализа различного рода систем – общественных, социально-производственных отношений и их стратификации [Хакимов, Яхин, Амиров 2003, Хакимов, Хабибуллина, Валиуллин 2009, Хакимов, Кузина 2015, 2016, 2019], а также при системно-иерархическом моделировании техногенных катастроф [Хакимов, Мухаметшин, Кузина 2015] и в вопросах экологического знания [Хакимов, Торсуев, Солнышкина и др. 2013].

Отметим, что не остается в стороне от исследований, ключевым элементом которых является систематизация и описание иерархии, и лингвистика: анализу подвергаются, в частности, вопросы иерархии языков [Алпатов 2012] и языковых уровней [Савицкий 2021, Доладова 2016], тема-рематической организации текста [Самоделкин 2016], отношений тропов [Третьякова 2014], механизмов речи [Сизова 2017] и иерархии концептов [Онищенко 2012]. На языковом материале также расматриваются вопросы иерархии ценностей народов и личности [Нелюбова, Сёмина, Казлаускене 2020; Юсупова 2021; Коробкова 2019; Нелюбова, Хильтбруннер, Ершов 2019], иерархии прецедентных феноменов в сознании языковой личности [Долевец 2005], знаковой иерархии [Фалина 2013] и иерархии универсума в прозе

[Модина 2009]. И.В. Скуратов и Н.Г. Епифанцева отмечают возможность рассмотрения в качестве иерархических структур также и образований, которые созданы «вокруг» языка и культуры определенного лингвистического пространства: подобной иерархической структурой может служить Франкофония [Скуратов, Епифанцева 2025]. Кроме того, Т.А. Минеевым предпринята попытка проведения сопоставительного анализа английской и русской речи при помощи такого типа иерархии, который автор именует иерархией релевантности [Минеев 2021].

Таким образом, иерархия является категорией философского знания, присущей множеству систем в самых различных научных областях. Многомерность работ, посвященных иерархии как свойству объектов анализа различных исследований, в том числе в языкознании и литературоведении, свидетельствуют о важности анализа данного понятия при упорядочивании элементов и компонентов определенных структур в ходе их многостороннего изучения. Не является исключением и дискурс, понимаемый в рамках данного диссертационного исследования в широком плане как структурно упорядоченное семиотическое пространство, включающее в себя организованные классы элементов, которые представляют собой самостоятельные подпространства и взаимодействуют с другими дискурсами посредством общих единиц.

В рамках диссертационного исследования мы последовательно обращаемся к возможности применения категории иерархии к дискурсу как сложному образованию, представив возможности изучения иерархии дискурса и основные направления ее анализа применительно к кинодискурсу.

2.1.2. Основные методологические направления исследования иерархии (кино)дискурса

Рассмотрение иерархии дискурса и, в частности, кинодискурса как иерархического семиотического пространства, требует обоснования предложенной концепции на методологическом уровне.

Исследования иерархии дискурса на сегодняшний день не отличаются особой системностью: отсутствуют сформированные научные школы, как лингвистические, так и других отраслей научного знания, обращающиеся к данному феномену.

Интерес исследователей к вопросу иерархии дискурса пробуждается в период конца XX – начала XXI вв. Основы данного направления были заложены в работе У. Манна (William Mann) и С. Томпсон (Sandra Thompson) [Mann Thompson 1988] утверждением о том, что любая единица дискурса находится в риторических отношениях с другой единицей, а отношения между этими единицами составляют взаимосвязь всего текста. К числу риторических отношений, в свою очередь, относятся последовательность, условие, причина, уступка, конъюнкция, альтернатива, цель, фон, развитие [Кибрик 2003]. Отметим, что под дискурсом исследователи скорее понимали речь, преимущественно устную, погруженную в определенный контекст.

Обращение к зарубежным исследованиям иерархии дискурса XX века (см., например, [Pitkin 1977; Stoll 1996, Grosz, Sidner 1986; Hobbs 1979; Mann, Thompson 1988; Polanyi 1988; Van Kuppevelt 1995]) позволяет констатировать их направленность на изучение и описание организации текста или речи внутри дискурса как системы и противопоставление линейности и иерархичности дискурса.

Л. Поланьи (Livia Polanyi) предлагает построение модели структуры дискурса с опорой на упомянутую риторическую структуру У. Манна и С. Томпсон [Polanyi 1988]. В дальнейших работах исследователь, самостоятельно и с соавторами [Polanyi, Scha, 1984, Polanyi 2003], развивает данную теорию, формулируя лингвистическую модель дискурса (Linguistic Discourse Model), согласно которой дискурс состоит из совокупности базовых дискурсивных единиц (basic discourse units), последовательный анализ которых необходим для формирования дискурсивного древа (discourse tree – понятие, восходящее к теории риторической структуры). Исследователь отмечает, что каждое предложение дискурса анализируется по отдельности, и в ходе данного

анализа определяются различного рода единицы, которые составляют конкретное предложение. В структуре дискурса предложение теряет свою «идентичность», а единицы как единое целое, соответственно, вносят свой вклад в «дерево дискурса» [Polanyi, van den Berg, Ahn 2003].

К анализу дискурса как устной речи в обоих её проявлениях – монологической и диалогической – обращается П. Штоль (Pamela Stoll), отмечая иерархию дискурса как одно из свойств его организации [Stoll 1996]. Б. Грош (Barbara Grosz) и К. Сиднер (Candace Sidner) предлагают структурную модель дискурса, состоящую из трех основных компонентов – языковой и интенциональной структур и состояния внимания [Grosz, Sidner 1986], также оперируя термином «дискурс» для именования устной или письменной речи. Три перечисленных компонента связаны с различными аспектами высказываний в дискурсе: высказывание как произнесение или запись определенных последовательных фраз и предложений является основным элементом лингвистической структуры. Интенциональная структура включает в себя намерения адресанта и некоторые связи между ними. В свою очередь, состояние внимания – это информация об объектах, свойствах, отношениях и намерениях дискурса, наиболее заметных в данный момент. Последний компонент, по мнению К. Грош и К. Сиднер, служит для обобщения информации из предыдущих высказываний, имеющих решающее значение для обработки последующих [Там же, с. 177]. Важным является также вывод исследователей о необходимости нахождения способа расщепления дискурса на его единицы, связанные между собой в смысловом отношении [Grosz, Sinder 1985]. По справедливому замечанию С.М. Рогожиной, представленная К. Грош и К. Сиднер теория позволяет понять, как «отдельные высказывания согласуются с остальными частями дискурса, интерпретировать сообщение в соответствии с намерениями адресанта, а также формировать определенные ожидания относительно последующих коммуникативных намерений…» [Рогожина 2022, с. 119]. Сам же процесс понимания реципиентом содержания дискурса (как речи) представляет собой

распознавание коммуникативных намерений адресанта, контролируемое механизмом внимания, посредством которого возможно прослеживать и наблюдать за линейно развертывающимся высказыванием [Там же, с. 119].

Рассматривая структуру дискурса, подчиненную определенной иерархии, исследователи также обращаются к такому его свойству как *когерентность*. Когерентность дискурса достигается «за счет связи элементов его плана содержания при помощи так называемых дискурсивных отношений/связей» [Рогожина 2022, с. 118]. Немаловажно, что акцент при этом делается на семиотической природе дискурса.

Представляя несомненную ценность с точки зрения теоретического осмысления дискурса, указанные работы обладают очевидным недостатком: понимая данный феномен как связную речь (устную монологическую и диалогическую, письменную), исследователи не принимают во внимание возможное его функционирование за пределами связного высказывания, подчиненного определенной цели, в связи с чем игнорируются возможные междискурсивные связи и влияние социо-культурного контекста, то есть *окружения дискурса*, что, в том числе, приводит к анализу вопроса его иерархии только в рамках сопоставления иерархичности его элементов как оппозиции их линейной организованности. Иными словами, сужение дискурса до его понимания как речи не позволяет должным образом обратиться как к его системе, так и структуре, в том числе с выделением определенных классов элементов.

Обращаясь к современным зарубежным исследованиям, так или иначе рассматривающим проблему иерархии дискурса, отметим их направленность не на уточнение ранее сформулированных положений и развитие теории иерархии дискурса, а на их применение в вопросах, носящих узкоспециализированный характер. Так, например, анализу подвергается иерархическое структурирование дискурса при возникновении и развитии языка жестов [Dachkovsky, Stamp, Sandler 2023].

Более продуктивными оказываются постулаты лингвистов, рассматривающих дискурс в широком понимании и выходящих за пределы его трактовки исключительно как устной/письменной речи. С опорой на подход, предложенный в функциональной лингвосинергетике, В.Л. Малахова видит в дискурсе «сложную иерархическую открытую нелинейную самоорганизующуюся структуру, охватывающую не только разные слои, части и элементы, но и различные отношения (связи) между ними, их взаимодействие внутри и вне системы» [Малахова 2022, с. 122]. Комплексность дискурса как системы подчеркивается исследователем на основании зависимости формирования его пространства от ряда факторов, основными из которых являются характер языка, речи, контекст, в котором находятся адресант и адресат, системы социальных знаний и отношений [Там же, с. 122-123]. Предлагая алгоритм формирования и трансформации смыслового пространства дискурса на примере английского дискурса, В.Л. Малахова определяет его уровни, начальным (базовым) из которых является семантический, переходящий впоследствии в прагма-семантический, в свою очередь дополняемый коммуникативно-функциональным смыслом. Результатом формирования смысла является структурирование единого дискурсивного целого, которое не только кодирует определенные функциональные сферы, но и является иерархически организованным [Там же, с. 353]. Ценными выводами предложенной работы, значимыми для нашего исследования, являются обращение не только к частям и элементам структуры дискурса, но и к отношениям между ними и их взаимодействию внутри системы дискурса и вне её.

Крайне немногочисленными на сегодняшний день являются исследования, направленные на описание отдельных видов иерархии дискурса. Иерархия художественного дискурса рассматривается в работах А.Н. Безрукова [Безруков 2017, Безруков 2024], где автор, с опорой на связность номинативных корпусных образований со стороны автора и сферой актуализации смысловых значений со стороны читателя, приходит к

следующему выводу: «иерархия дискурса есть небуквальное его сложение, но взаимосвязь парадигмальных языковых форм, функционально существующих в сознании реципиента-читателя», определяя художественный дискурс как иерархически нормированный процесс [Безруков 2017, с. 50-51].

А.Н. Фатенков обращается к феномену иерархии дискурса с позиции философии, выдвигая идею подвижной иерархии в философском дискурсе в своей докторской диссертации [Фатенков 2006]. Эксплицитно предложенная идея «структурирует и увязывает в диалектическое единство рефлексию философии над собой … и над миром как нечто иным по отношению к ней» [Там же, с. 10]. По мнению исследователя, подвижная иерархия конституирует бытийно и ценностно глубокую постклассическую философию [Там же]. Отметим, что, будучи сугубо философскими работами, исследования А.Н. Фатенкова не представляют осмысление дискурса как системы или знаково-неоднородного пространства, тем самым не рассматривая область анализа дискурса с позиции лингвистики и семиотики.

Нава-Ванда Бузасне Сахвердова (Buzásné Sahverdova Nava-Vanda) изучает иерархию в дискурсе правосудия, привлекая в качестве иллюстративного материала российское юридическое ток-шоу «Час суда» [Buzásné Sahverdova 2013]. Прибегая к методу конверсационного анализа, разработанного в трудах Х. Сакса, Э.А. Щеглова и Г. Джефферсона [Sacks, Schegloff, Jefferson 1974] и направленного на анализ текста естественных ситуаций, в частности, «описание и экспликацию тех процедур, которые обычно участники разговора используют в целях достижения коммуникативного понимания» [Бастун, Островская 2020, с. 41], то есть разговорной речи, исследователь обращается к изучению так называемой симультанной речи, исправлений, управления темой и употребления иронии на заседаниях суда. Отметим, что случаи спонтанной речи рассматриваются в рамках институционального дискурса, который можно квалифицировать как юридический или у́же – судебный.

Подчеркнем, что большинство исследователей обращается к анализу иерархии конкретного дискурса как связной речи, зачастую разговорной, помещенной в определенные, в том числе институциональные рамки. При этом работы, предметом которых является обращения к дискурсу как системе или упорядоченному образованию, обладающему иерархической структурой, отсутствуют.

Ограниченно также рассматривается и взаимодействие дискурса с другими дискурсами в определенном (например, креативном) формате. Изучая взаимодействие дискурсов на примере авангардного поэтического, рекламного и PR-дискурсов, О.В. Соколова вводит термин *междискурсивное взаимодействие*, представляющий собой «процесс взаимосвязи научных, художественных, рекламных, политических и других дискурсов» [Соколова 2014]. Сам процесс представляет собой интерференцию «как результат влияния базового (или доминантного) дискурса и обратное воздействие со стороны со-дискурсов в новой социокультурной ситуации» [Соколова 2015, с. 144]. Исследователем выделены следующие типы междискурсивного взаимодействия: интерференция, контаминация и монтаж дискурсов, каждый из которых характерен для трех анализируемых типов дискурса. Важным выводом ученого является постулирование наличия иерархических связей, опирающихся на доминантное положение одного из дискурсов. Представленное в диссертационном исследовании понимание внешней иерархии кинодискурса тесным образом соотносится с разработанным О.В. Соколовой понятием *междискурсивного взаимодействия*. Однако на наш взгляд, подобный тип взаимодействия между дискурсами происходит при помощи общих единиц, названных нами *полидискурсивными* (подробнее их анализ дается в § 2.2.2), посредством которых и определяется более высокое положение конкретного дискурса в иерархии частных случаев их взаимодействия. Кроме того, на наш взгляд, необходимо более широкое обращение к взаимодействию дискурсов, которое нельзя сводить к анализу проявлений черт одного дискурса в другом (например, присутствие элементов

судебного и медицинского дискурсов в кинодискурсе в ряде сцен кинофильмов, происходящих в зале суда и больнице, или кинопроизведений, посвященных данным темам). Обращение к непосредственному взаимодействию дискурсов, в том числе при помощи общих единиц/элементов, позволяет выявить принципы подобного взаимодействия и упорядочить отношения между дискурсами, установив их иерархию.

Предпринимались попытки и более масштабных исследований иерархии дискурса. Так, В.В. Заложных обращалась к иерархии видов дискурса, при помощи фрактального подхода разделив дискурсы на реально существующие и так называемые «конструкты дискурсов на различных уровнях» [Заложных 2017, с. 14]. На основе проведенного анализа, автор пришла к выводу о совокупности дискурсов как воображаемой многоуровневой иерархии с реально существующими дискурсами в её основе [Там же, с. 14]. Типологическая классификация дискурсов, в понимании ученого, содержит тональный конструкт дискурсов, конструкты устных, письменных, смешанных дискурсов, конструкты дискурсов функциональных стилей, подстилей, жанров, а также реально существующие дискурсы. Прибегая к детальной классификации дискурсов, исследователь предлагает следующие факторы для разграничения: классификация по субъекту дискурса, по участию объекта дискурса в вербальной коммуникативной деятельности, по целевой аудитории (при условии совместного участия в вербальной коммуникативной деятельности субъекта и объекта дискурсов), по вербальным произведениям (устным высказываниям и письменным текстам), по ситуативному контексту, по контакту между субъектом и объектом дискурса, по коду и цели дискурса [Там же, с. 95-101].

Комментируя предложенную типологию, отметим ограниченное, хотя и успешное, обращение к иерархии дискурсов, основанное на сопоставлении реально существующих дискурсов и конструктов реально существующих дискурсов, что затрудняет анализ конкретного типа дискурса в рамках его взаимодействия с другими дискурсами. Вместе с тем осложняется изучение

общих элементов двух и более дискурсов, посредством которых устанавливается более иерархически высокий дискурс.

Завершая рассмотрение работ, посвященных иерархии дискурса, отметим существование исследований, предметом которых является иерархия элементов внутри конкретного дискурса. Например, Т.В. Духовная рассматривает место субтитров в иерархии элементов кинодискурса [Духовная 2017], С.В. Губик и Э.Р. Шакирова обращаются к иерархии тематических структур английского экономического медиа-дискурса [Губик, Шакирова 2014], поднимается вопрос об иерархии концептов, в частности в религиозном [Аверьянова 2008], политическом [Онищенко 2012] и кинодискурсе [Анисимов, Анисимова 2025а]. Проведенные исследования не затрагивают сущность определенного дискурса как иерархического пространства, однако, позволяют констатировать, с одной стороны, интерес лингвистов к проблеме иерархии, в том числе в рамках дискурса, и, с другой стороны, обращение к конкретным элементам и классам элементов, которые могут функционировать в определенном дискурсе как упорядоченном пространстве (в нашем понимании – семиотическом).

Важным для диссертационного исследования, предлагающего взгляд на дискурс как упорядоченное иерархическое семиотическое пространство, является утверждение Б.Б. Леонтьева о том, что иерархия является общим свойством всех процессов, объектов и их элементов в природе и обществе: «если где-то иерархия не обнаружена, значит там уровень изучения проблемы пока еще далек от научного» [Леонтьев 2012, с. 29]. Напомним также постулат Э.М. Хакимова, Ф.З. Рафиковой и Э.Н. Кузиной о проявлении структурной организации практически всех объектов неживой, живой природы и социально организованного человеческого общества, обусловленное спецификой эволюции материи, «порождающей многоуровневое строение различных объектов» [Хакимов, Рафикова, Кузина 2011, с. 142].

На основании вышеизложенного считаем возможным постулировать иерархичность как одно из конститутивных свойств дискурса. При анализе

иерархии дискурса как семиотического пространства, включающего в себя ряд семиотических подпространств, необходимо помнить о ярко выраженных междискурсивных связях данного феномена и существенному влиянию, оказываемому на дискурс социокультурным контекстом. При анализе иерархии дискурса как семиотического пространства, включающего в себя ряд семиотических подпространств, необходимо помнить о ярко выраженных междискурсивных связях дискурса и о существенном влиянии, которое оказывает на дискурс социокультурный контекст. Изучение дискурса вне данных категорий не позволяет полноценно проанализировать иерархичность его элементов и, как следствие, «увидеть» иерархию дискурса за набором определенных элементов: отсутствие обращения к контексту превращает его в статический объект, в то время как дискурс представляет собой процессуальное явление [Демьянков 2005, с. 55], «создающийся в процессе общения текст» [Кибрик 1994]. В свою очередь, игнорирование междискурсивных связей противоречит интердискурсивности как свойству любого дискурса [Пантеева 2020].

Анализ иерархии дискурса, в особенности институционального, также является возможным в рамках его структуры. В.З. Демьянков подразделяет базовые структурные элементы дискурса на событийные – события, их участников, перформативную информацию и несобытийные, к которым относятся сопровождающие события обстоятельства, фоновая информация, оценка события, а также информация, соотносящаяся с событием [Демьянков 1983]. В.И. Карасик выделяет следующие, уже упоминаемые нами в рамках данного исследования, компоненты институционального дискурса: цель, участники, хронотоп, ценности, стратегии, материал (тематика), разновидности и жанры, прецедентные тексты, дискурсивные формулы [Карасик 2002].

Однако, на наш взгляд, выстраивание данных компонентов в определенную иерархию не позволит в полной мере обратиться к взаимодействию конкретного дискурса как многомерной знаковой системы,

включающей в себя интертекстуальные и интердискурсивные связи с другими типами дискурса. Акцент на структурных элементах дискурса также оставляет за рамками исследования его внутрисистемные единицы: например, отношения между основной формой реализации (объектом) дискурса и его структурными элементами. В частности, у кинодискурса подобный тип взаимоотношений может проявляться на уровне взаимодействия кинофильма с малоформатными текстами кинодискурса, которые выступают в качестве его структурных элементов – кинозаголовок, синопсис, слоган, постер, трейлер и др. Кроме того, всестороннее обращение к иерархии дискурса позволяет выявить ее наличие и внутри определенных классов элементов дискурса.

Существуют иные взгляды на структуру дискурса. И.П. Сусов говорит о дискурсе как структурно двустороннем образовании, имеющем план содержания и план выражения [Сусов 1988]. К плану выражения дискурса, согласно Н.Ф. Алефиренко, относится связная последовательность языковых единиц, созданная в определенное время в определенном месте с конкретной целью. План содержания дискурса, в свою очередь, образуется его семантикой и прагматикой [Алефиренко 2009, с. 249]. К иерархии дискурса обращается А.А. Кибрик, с опорой на теорию риторической структуры У. Манна и С. Томпсон упоминая о глобальной и локальной структуре рассматриваемого феномена, как о двух «полярных уровнях единой иерархической структуры…» [Кибрик 2009, с. 3]. Комментируя предложенные положения, отметим, что, как и в случае с обозначенными выше моделями структуры дискурса, предложенными зарубежными исследователями, а также анализом структурных элементов, вне изучения остается вопрос междискурсивного взаимодействия, что не позволяет полноценно обратиться к иерархии дискурса как семиотического пространства, взаимодействующего с другими дискурсами как семиотическими пространствами.

В связи с вышеизложенным, нами предлагается новый подход к изучению иерархии дискурса, основанный на учете его взаимодействия с другим/другими дискурсами (внешняя иерархия дискурса) и структурной

составляющей, включающей в себя ряд классов единиц, образующих самостоятельные семиотические подпространства (внутренняя иерархия дискурса). Предлагаемый подход может быть применим к ряду дискурсов, отличающихся креативным форматом, высоким уровнем междискурсивного взаимодействия и прагматическим потенциалом.

Анализ внешней иерархии дискурса заключается в понимании взаимосвязи конкретного дискурса с другими дискурсами и включает в себя изучение и описание двух ключевых компонентов:

1. *Порождающих (генеративных)* дискурс *элементов*, то есть установление определенных элементов, которые лежат в основе формы реализации дискурса. Основной формой реализации кинодискурса и одновременно его объектом является кинофильм [Зарецкая 2010], дополнительными формами реализации – мультипликационный фильм и сериал. Следовательно, генеративными элементами данного типа дискурса будут являться *претексты кинофильма, мультипликационного фильма и сериала*;
2. Взаимодействие дискурса с другими видами дискурса при помощи *полидискурсивных единиц* – общих синтетических элементов, принадлежащих двум и более видам дискурса [Анисимов 2024а, 2025к].

Основным результатом первого этапа анализа внешней иерархии дискурса является построение генеративной модели, включающей в себя описание порождающих (генеративных) основную форму реализации дискурса элементов, с обязательным учетом определенного контекста, в рамках которого создается тот или иной дискурс. К числу генеративных элементов дискурса относятся его претексты: это могут быть прецедентные события, тексты и иные феномены, порождающие форму реализации дискурса. Генерирование основной формы реализации дискурса позволяет также создать сам дискурс, разворачивающийся вокруг форм его реализации. Например, в генеративной модели кинодискурса порождающими элементами будут являться художественные произведения, фольклорные элементы,

исторические события, биографии известных в национальном и мировом масштабе личностей, философские труды и идеи. Выявление порождающих элементов кинодискурса становится возможным при обращении к жанрам кино и национально-прецедентным текстам конкретного национального кинодискурса. Таким образом претекстами кинодискурса могут быть литературные произведения, биографии исторических личностей, значимые в мировом и национальном масштабе события. В случае с многосерийными кинофильмами претекстами могут служить также и предыдущие части кинофраншизы.

Иерархически данные элементы будут находиться выше самого кинодискурса, поскольку порождают его основную форму реализации – кинофильм и, шире – кинотекст, создание которого без них оказывается невозможным.

Описание порождающих элементов требует обращения внимания на социо-политический контекст, в рамках которого создается определенный кинофильм. Наряду с рекламным, интернет- и музыкальным дискурсами, кинодискурс является одним из наиболее быстро реагирующих на различные изменения в социальном и политическом контексте дискурсов, что напрямую обусловлено передачей им ценностей, тесно связанных с национально-культурными и эстетическими ценностями лингвокультуры народа [Анисимов 2021]. В достаточно широкой степени к кинодискурсу может быть применено положение о специфической особенности нашего времени в том, что «содержание изменений и их скорость порой превышают возможности среднестатистического человека их понять» [Торкунов 2020, с. 695]. Учет социо-политического контекста коллективным автором кинофильма также необходим для завоевания популярности произведения у современного зрителя и, как следствие, обеспечения высоких сборов в прокате. Социо-политический контекст предписывает использование или неиспользование определенных элементов культуры в процессе создания кинофильма, в том числе путем выдвижения на первый план значимых для конкретной

лингвокультуры тем и элементов культуры и, напротив, отсутствие обращения к табуированным и нежелательным на данном социальном и политическом этапах развития общества культурным явлениям и аттрибутам.

Второй этап изучения внешней иерархии дискурса направлен на анализ его взаимодействия с другими дискурсами. Его результатом является построение синтетической модели дискурса. Важным в этой связи становится обращение к феномену интердискурсивности, впервые выявленному М. Пешё, который обратил внимание на то, что «всякий дискурс – в силу того, что существует и функционирует в системе других дискурсов – отражает в своем “телесном” составе, в репертуаре своих, в том числе возможных, высказываний – другие и многие дискурсы, и следы этих отражений мы обнаруживаем в текстах [Пешё 1999, с. 267-268]. Н.С. Олизько определяет интердискурсивность как «способность дискурса манифестировать свои базовые системообразующие признаки в нетипичной для данного типа дискурса ситуации (в ситуации, которая по внешним признакам относится к другому типу дискурса); способность дискурса расширять свои границы, “проникать” в другой дискурс» [Олизько 2009, с. 31]. Результатом интердискурсивности, по мнению исследователя, становится креолизованное (в нашем понимании – поликодовое – В.А.) сообщение, при структурировании которого использовались коды разных семиотических систем [Там же].

В рамках анализа внешней иерархии мы опираемся на феномен интердискурсивности в аспекте анализа элементов одного дискурса в другом. При этом не стоит проводить знак равенства между интердискурсивностью и внешней иерархией дискурса, поскольку в процессе последней осуществляется более *широкая связь между дискурсами, способствующая формированию общих для двух и более дискурсов единиц с учетом более высокого положения одного дискурса по отношению к другому в процессе взаимодействия*.

Каждый дискурс в процессе своего существования и взаимодействия с другими дискурсами способен к продуцированию новых элементов внутри

своего семиотического пространства. Синтетическая модель дискурса представляет собой модель появления данных элементов, порожденных определенным дискурсом. При этом указанные элементы могут как полностью принадлежать только одному дискурсу, так и функционировать в семиотическом пространстве нескольких дискурсов. Так, примером элементов первого типа в кинодискурсе может служить фигурка персонажа кинофильма; примером вторых – косплей как копирование и публичная демонстрация костюма, образа и поведения известных героев массовой культуры, в том числе кинофильмов и мультипликационных фильмов, на фестивалях и других мероприятиях поклонников определенного феномена.

Второй тип единиц именуется нами *полидискурсивными*, так как они принадлежат семиотическому пространству нескольких дискурсов: приведенный в качестве примера косплей является одновременно единицей кино- и фанатского дискурсов [Анисимов 2025к]. Именно их необходимо подвергнуть исследованию в ходе описания внешней иерархии дискурса, поскольку они объединяют между собой несколько дискурсов, а на основе их анализа представляется возможным говорить о существовании иерархии между данными дискурсами. В таком случае, на наш взгляд, в полной мере проявляется вышеупомянутое междискурсивное пространство [Соколова 2014, 2015], в котором осуществляется функционирование данных полидискурсивных единиц и взаимодействие двух и более дискурсов. Более подробно к природе и роли полидискурсивных единиц мы обращаемся в §2.2.2.

Внутренняя иерархия, в противоположность иерархии внешней, затрагивает взаимоотношения между элементами и классами элементов кинодискурса как семиотического пространства. Трактовка дискурса как семиотического пространства, представляющего собой совокупность подпространств, также позволяет представить его системой взаимосвязанных конститутивных элементов, некоторые из которых объединены в самостоятельные классы.

В диссертации предлагаются три принципа выделения конститутивных элементов кинодискурса:

- по форме репрезентации: основная форма реализации – кинофильм, дополнительные формы реализации – мультипликационный фильм, сериал;
- по форматности элементов кинодискурса: кинофильм (полноформатным текстом) и малоформатные тексты кинодискурса (кинозаголовок, синопсис, слоган, постер, трейлер, субвидема «шортс»);
- по оригинальности текста: исходный и локализованный кинотекст (с обращением как к полноформатному (кинофильм), так и малоформатным текстам кинодискурса).

Подчеркнем, что анализ внутренней иерархии кинодискурса возможен при понимании кинодискурса как гиперонимической категории по отношению к его компонентам, выступающим в качестве гипонимов – кинотексту, кинофильму, киносценарию, кинодиалогу, малоформатным текстам кинодискурса. При этом анализу с обозначенной точки зрения подвергается не только кинодискурс как семиотическое пространство, но и каждое из функционирующих в нем подпространств. Отметим, что в данном случае семиотическое пространство кинодискурса также выступает в качестве родовой (гиперонимической) категории по отношению к его подпространствам – подпространству кинофильма (мультипликационного фильма, сериала), подпространству многосерийного кинофильма (многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы), подпространству класса элементов (например, малоформатных текстов кинодискурса) и др.

Таким образом, предлагается провести исследование внутренней иерархии дискурса внутри его семиотического пространства, включающего ряд подпространств, по следующим параметрам:

1. анализ иерархии отношений между основной формой реализации дискурса и его основными элементами;
2. описание иерархии класса элементов дискурса;
3. рассмотрение иерархии отношений исходного и локализованного / переводного текста внутри дискурса.

Остановимся подробнее на обозначенных положениях. Анализ внутренней иерархии дискурса прежде всего целесообразно производить с позиции рассмотрения отношения между формой реализации дискурса и его структурными элементами. Применительно к кинодискурсу правомерным является изучение и описание отношения кинофильма к малоформатным текстам кинодискурса – функционально-прагматическим единицам кинотекста, а также отношения дополнительных форм реализаций кинодискурса (мультипликационного фильма и сериала) и их малоформатными текстами.

Выявление и описание иерархии класса элементов дискурса правомерно осуществить в рамках семиотического подпространства определенных классов элементов/единиц дискурса, в первую очередь обладающих автономией по отношению к основной форме реализации данного дискурса. В рамках данного направления в кинодискурсе оправданно провести анализ иерархии класса малоформатных текстов кинодискурса.

Анализ между исходным и локализованным/переводным текстом кинодискурса представляется возможным проводить посредством сопоставления как полноформатных, так и малоформатных текстов.

Подчеркнем, что в отличие от анализа внешней иерархии, где центральную роль играют полидискурсивные единицы, с опорой на которые представляется возможным установить иерархию ряда дискурсов между собой, в случае определения внутренней иерархии опорой служат интертекстуальные связи и интертекст как структурный компонент кинодискурса. Интертекстуальное взаимодействие между основной формой реализации дискурса и его основными компонентами внутри класса

конкретных элементов, а также отношений исходного и переводного/локализованного текстов позволяет выявить значимость каждой из перечисленных составляющих и описать особенности иерархических отношений между ними.

Таким образом, дискурс может обладать внешней иерархией, обусловленной его взаимодействием с другими дискурсами при помощи общих для двух и более дискурсов элементов – полидискурсивных единиц, и внутренней иерархией, основанной на изучении основных элементов и классов элементов дискурса, представляющих собой отдельные семиотические подпространства. При анализе внешней иерархии дискурса формируются его генеративная и синтетическая модели, объединение которых и представляет собой внешнюю иерархию дискурса. Результатом исследования внутренней иерархии дискурса становится установление иерархий его семиотических подпространств. Отдельного рассмотрения требуют когнитивные аспекты иерархии дискурса, включающие в себя, применительно к кинодискурсу, иерархию систем проката его форм реализации, иерархию отношений между зрителем и элементами кинодискурса и иерархию концептосферы кинодискурса, к которым мы подробно обратимся в Главе 4. Совокупность внешней и внутренней иерархий дискурса, а также ряд когнитивных аспектов образуют его *семиотическое иерархическое пространство*. В последующих частях диссертационного исследования мы последовательно рассматриваем внешнюю и внутреннюю иерархии кинодискурса, а также когнитивные аспекты иерархии кинодискурса.

2.2. Конститутивные элементы внешней иерархии кинодискурса

Обоснование генеративной и синтетической моделей кинодискурса и изучение его внешней иерархии требуют обращения к их основным конститутивным элементам. Для генеративной модели подобными элементами, позволяющими проанализировать взаимодействие кинодискурса

с другими дискурсами, становятся претексты, которые представляют собой прецедентный фонд для мирового и национального кинематографа и являются элементами генеративной модели кинодискурса.

В свою очередь, принадлежащие двум и более дискурсам полидискурсивные единицы входят в состав синтетической модели кинодискурса и позволяют выявлять доминирующую позицию одного из взаимодействующих дискурсов в формате иерархии. Последовательно обратимся к означенным элементам.

2.2.1. Прецедентность и претексты кинодискурса

Теория прецедентности, берущая свое начало в трудах отечественного исследователя Ю.Н. Караулова, имеет особую значимость для выявления единиц дискурса, оказывающих существенное влияние на появление его объектов. Под предложенным ученым термином *прецедентный текст* понимаются тексты, «значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях; имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности». Примерами подобных текстов выступают цитаты, имена персонажей, названия произведений и имена их авторов» [Караулов 2010, с. 216]. Теория прецедентности быстро приобрела популярность и нашла развитие в трудах российских лингвистов. В течение достаточно краткого периода произошло существенное расширение терминологического аппарата нового направления, что способствовало уточнению и дополнению сформулированных Ю.Н. Карауловым положений: были введены понятия «прецедентное имя» (Д.Б. Гудков, М.Л. Ковшова, В.В. Красных, Г.Г. Сергеева, Ю.Е. Прохоров, И.С. Вацковская), «прецедентные онимы» (А.А. Фомин), «прецедентный топоним» (Е.Л. Березович), «прецедентное высказывание» (Д.Б. Гудков, В.В. Красных, Ю.Е.Прохоров), «прецедентная ситуация» (Д.Б. Гудков, В.В. Красных, Ю.Е. Прохоров),

«прецедентные феномены» (Д.Б. Гудков, В.В. Красных, Ю.Е. Прохоров, У.В. Смирнова), «прецедентный жанр» (А.А. Проскурина) «прецедентный мир» (Л.В. Балашова, В.В. Красных, Г.Г. Слышкин), «прецедентный образ» (И.И. Чумак-Жунь), «прецедентный сюжет», «прецедентное пространство» (Л.В. Моисеенко).

Среди наиболее значимых характеристик прецедентных текстов Ю.Н. Караулов выделяет общеизвестность и хрестоматийность, эмоциональную и познавательную ценность, а также многократную воспроизводимость в других текстах, то есть реинтерпретируемость, которая способствует закреплению прецедентного текста как «факта культуры» [Караулов 2010, с. 217]. Для В.В. Красных основополагающими характеристиками претекстов (в терминологии исследователя – прецедентных феноменов) выступают известность всем представителям национально-лингвокультурного сообщества с общим для всех представителей нации инвариантом восприятия; актуальность в когнитивном, эмоциональном и познавательном плане и наличие апелляций в речи представителей национально-лингвокультурного сообщества к данному прецедентному феномену; понятность собеседнику-представителю того же лингвокультурного пространства без дополнительной расшифровки и комментария [Красных 1997, с. 5]. Важным свойством прецедентности, подчеркиваемым исследователем, является его лингвокультурная специфика, играющая особую роль в возможности его понимания реципиентом.

Обращение к теории прецедентности в свете анализа кинодискурса позволяет не только выявить прецедентные тексты кинодискурса, но и проследить возможность кинодискурса выступать в качестве прецедентного текста по отношению к объектам иных дискурсов. Примером указанного свойства рассматриваемого дискурса может служить появление художественного произведения по мотивам кинофильма как небольшое дополнение истории ввиду его существенной популярности у целевой аудитории. Обозначенная особенность кинодискурса подтверждает его способность служить источником прецедентности не только для собственных

объектов как форм реализации (кинофильмов, мультипликационных фильмов, сериалов и др.), но и, например, для других видов искусства и, следовательно, иных дискурсов, что обусловливает его генеративные свойства и потенциал.

Использование в рамках диссертационного исследования всего многообразия терминологического аппарата теории прецедентности, предлагаемого отечественными учеными, затруднит определение претекстов кинодискурса. При построении генеративной модели кинодискурса, являющейся составной частью его внешней иерархии, нами используется зонтичный термин *претекст*, понимаемый в целом как текст-источник прецедентности.

Применительно к кинодискурсу уместной представляется классификация претекстов на *глобальные*, которые могут быть понятны широкому массовому зрителю, отличаются массовой репрезентацией ввиду глобализации культуры или общеизвестности среднестатистическому зрителю, а также *национально-прецедентные*, обладающие лингвокультурной спецификой. Для иллюстрации вышеобозначенных претекстов можно привести в пример экранизации художественных произведений и фильмы-биографии. Глобальными претекстами являются художественные произведения, составляющие фонд мировой литературы и культуры, а также биографии известных среднестатистическому зрителю-представителю любой лингвокультуры личностей, например, политических деятелей. Среди примеров экранизации шедевров мировой литературы можно отметить: *Fahrenheit 451* («451º по Фаренгейту», 1966, реж. Ф. Трюффо), *Lord of the Flies* («Повелитель мух», 1963, реж. П. Брук), *Romeo + Juliet* («Ромео + Джульетта, 1996, реж. Б. Лурман), «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (1979, реж. Н. Михалков), многочисленные киноадаптации «Войны и мира» Л.Н. Толстого, в том числе в формате телесериалов – «Война и мир» (1967, реж. С. Бондарчук), *War & Peace* (1972-1973, реж. Д. Дейвис), *War and Peace* (2007, реж. Р. Дорнхельм), *War & Peace* (2016, реж. Т. Харпер), а также французских кинопроизведений: *Illusions perdues* («Утраченные иллюзии», 2021, реж. К.

Джанноли), *Les trois mousquetaires: D'Artagnan* («Три мушкетёра: Д'Артаньян», 2023, реж. М. Бурбулон), *Les trois mousquetaires: Milady* («Три мушкетёра: Миледи, 2023, реж. М. Бурбулон). К биографическим кинофильмам, охватывающим жизненный путь известных среднестатистическому зрителю в большинстве стран мира личностей, можно отнести *Oppenheimer* («Оппенгеймер», 2023, реж. К. Нолан), «Калашников» (2020, реж. К. Буслов), *The Theory of Everything* (дословный перевод – «Теория Всего», российская локализация – «Вселенная Стивена Хокинга», 2014, реж. Д. Марш), фильм, повествующий о знаменитом ученом-физике нашего времени, *Jeanne* («Жанна Д'Арк», 2019, реж. Б. Дюмон), *Saint-Ex* (2024, реж. П. Агуэро), фильм о французском писателе Антуане де Сент-Экзюпери). К числу глобальных претекстов принадлежат спортивные драмы биографического содержания *Легенда №17* (реж. Н. Лебедев) о советском хоккеисте Валерии Харламове и победе советской сборной в одном из матчей первой супер-серии СССР-Канада или американский кинофильма *Pelé: Birth of a Legend* («Пеле: Рождение легенды», 2015, реж. Д. Цимбалист, М. Цимбалист), представляющий зрителю жизненный путь лучшего футболиста XX века Пеле. Среди французских кинофильмов подобного жанра можно выделить документальную ленту *Zidane, un portrait du XXIème siècle* («Зидан: Портрет XXI века», 2006, реж. Ф. Паррено, Д. Гордон), повествующую о французском футболисте Зинедине Зидане, который знаком широкой публике. Указанные кинокартины рассказывают о судьбе спортсменов, известных широкому кругу зрителей в любой стране, которые могут даже не быть близко знакомыми с данными видами спорта.

В свою очередь, к национально-прецедентным претекстам относятся художественные произведения, известные среднестатистическому зрителю конкретной страны или лингвокультуры, и экранизация жизненного пути личностей, оставивших заметный след в национальном масштабе, но не всегда широко известных за границами конкретного государства. В качестве примеров можно привести экранизацию повести А.С. Пушкина «Барышня-

крестьянка» (1995, реж. А. Сахаров), в меньшей степени знакомой или совершенно незнакомой зарубежному зрителю, но хорошо известной российской публике, в связи с включением в обязательную образовательную программу средней школы. Схожим примером в рамках англоязычного дискурса могут служить кинофильмы *My Cousin Rachel* («Моя кузина Рейчел», 2016, реж. Р. Мичелл) – экранизация одноименного романа Дафны дю Морье, менее известного за пределами Великобритании, чем, например, культовый роман автора “Rebecca” («Ребекка»), и *The Importance of Being Earnest* («Как важно быть серьёзным», 2002, реж. О. Паркер), снятый по одноименной комедийной пьесе О. Уайлда, входящей в обязательную школьную программу по литературе в Великобритании. К экранизации известных французскому зрителю, но оставшихся без существенного внимания зарубежом художественных произведений, относится фильм *L'école buissonnière* (дословно – «Школьный прогул», российская локализация – «Как прогулять школу с пользой», 2017, реж. Н. Ванье), снятый по одноименному произведению Н. Ванье, выступившему также одним из режиссеров киноленты.

К кинокартинам, повествующим о жизненном пути популярных в своих странах, но менее известных личностей в мировом масштабе, причисляем российские фильмы *Девятаев* (2021, реж. Т. Бекмамбетов, С. Трофимов), повествующий о советском летчике-истребителе Михаиле Девятаеве, сериал *Ермак* (1996, реж. В. Краснопольский, В. Усков), в котором рассказывается о покорении Сибири казаком Ермаком Тимофеевичем. Среди англоязычных кинофильмов подобного рода выделим ленту *Marshall* («Маршалл», 2017, реж. Р. Хадлин), которая представляет зрителю историю первого чернокожего судьи Верховного суда США, который может быть известен американскому зрителю, или англо-американскую драму *The King's Speech* (дословный перевод – «Речь Короля», российская локализация – «Король говорит!», 2010, реж. Т. Хупер) об избавлении от заикания герцога Йоркского Альберта, будущего британского короля Георга VI. Для французского кинематографа

национально-прецедентными претекстами фильмов являются кинопроизведения *Chocolat* («Шоколад», 2016, реж. Р. Зем), повествующее о жизни и судьбе первого французского чернокожего клоуна Шоколада и *J'accuse* (российская локализация – «Офицер и шпион», 2019, реж. Р. Полански), основанное на известном во французской истории событии – обвинения офицера-еврея Альфреда Дрейфуса в государственной измене и последующей публикации по этому поводу статьи Э. Золя “J’accuse…!” («Я обвиняю!») в форме открытого письма к президенту Республики Ф. Фору с обвинениями правительства в антисемитизме и предвзятости военного суда при отсутствии реальных улик против подозреваемого, как раз и послужившей претекстом для оригинального названия кинофильма. Национально-прецедентной являются спортивные драмы «Федя. Народный футболист» (2022, реж. Н. Акелькин) и «Стрельцов» (2021, реж. И. Учитель), рассказывающие историю становления советских футболистов Федора Черенкова и Эдуарда Стрельцова, в основном известных российским футбольным болельщикам, или французский кинофильм *Marinette* («Маринетт», 2023, реж. В. Веррье), повествующий об известной во Франции и первой профессиональной французской футболистске-рекордсменке по количеству голов за сборную своей страны. Подчеркнем, что национально-прецедентные претексты могут быть широко известны и зрителю, не принадлежащему к определенной лингвокультуре в силу обширных фоновых знаний, однако при отнесении того или иного претекста к национально-прецедентному релеватным является соотнесение знакомства с определенным претекстом большинства потенциальных зрителей кинофильма в конкретной стране или лингвокультуре.

К числу глобальных и национально-прецедентных претекстов кинофильмов также относятся исторические события, сказания и легенды, культовые театральные пьесы и комиксы, а также иной фонд претекстов, составляющих мировое и национальное культурное наследие, подробный анализ которых представлен в §2.3.

Подчеркнем, что прецедентным содержанием для кинофильма, мультипликационного фильма и сериала как форм реализации кинодискурса являются оба вида выявленных претекстов. Вопрос о востребованности и успешности с точки зрения коммерческих сборов кинофильмов с определенными претекстами в их основе относится к числу прагматических (например, воздействие киноиндустрии на зрителя) и в силу его обособленности от предмета данной работы, останется за рамками нашего исследования.

Таким образом, теория прецедентности, зародившаяся и успешно развивающаяся в российской лингвистике с её основными понятиями прецедентного текста, прецедентного феномена и прецедентного имени, позволяет выявить основные претексты кинодискурса, которые становятся основой его форм реализации – кинофильма, мультипликационного фильма, сериала, и выступают в качестве порождающих элементов, что, в свою очередь, способствует построению генеративной модели кинодискурса. При анализе кинодискурса как многоаспектного феномена, а также его лингвокультурных форм, проявляющихся преимущественно посредством национального кинематографа той или иной страны, уместным является разделение претекстов кинодискурса на глобальные и национально-прецедентные, первые из которых известны широкому кругу зрителей и потенциальных зрителей всего мира, а вторые – преимущественно представителям определенной лингвокультуры или страны.

2.2.2. Полидискурсивные единицы как конститутивный элемент внешней иерархии кинодискурса

Конститутивным элементом синтетической модели внешней иерархии дискурса, в частности, кинодискурса, являются полидискурсивные единицы, обращение к которым позволяет не только выявить широкие возможности кинодискурса по порождению новых элементов, в том числе функционирующих в других дискурсах, но и определить доминирующее

положение одного дискурса по отношению к другому/другим, тем самым установив связывающие их иерархические отношения и внешнюю иерархию определенного типа дискурса.

Как отмечается выше, взаимодействие между дискурсами обусловлено широко изучаемым феноменом интердискурсивности, который не является единственным в кругу смежных понятий, предлагаемых исследователями в рамках различных направлений исследования дискурса. Для обозначения междискурсивных отношений, помимо производного термина *интердискурс*, используются термины *полидискурс* [Андреева 2006, Saunders 2002], *дискурсная гетерогенность* [Белоглазова 2009а, 2010а, 2010б], *интерференция дискурсов* [Шевченко 2007], *междискурсивная конвергенция* [Азарова 2010], *синергия дискурса* [Алефиренко 2023, Алефиренко, Нуртазина, Шахпутова 2021] и уже упомянутые *междискурсивные отношения* [Соколова 2014, 2015].

Понятие междискурсивной конвергенции, введенное Н.М. Азаровой на основе изучения взаимодействия языка философии и поэзии, представляет собой процесс параллельного развития двух дискурсов, сближения их лингвистических и экстралингвистических факторов. Исследователь обращается к изучению параллельного развития и взаимовлияния целого ряда элементов философского и поэтического дискурсов: концептуальных и терминологических систем, грамматических форм, в том числе их апроприации, особенностей поэтики, адресации, текстовым структурам и коммуникации (в том числе автокоммуникации и некоммуникации) двух дискурсов [Азарова 2010], приходя к выводу о том, что зоны конвергенции философского и поэтического текстов представляют собой зоны потенциальности для общенационального языка [Там же, с. 459]. Как отмечает О.В. Соколова, утверждение о маркированности зон потенциальности языка при взаимодействии дискурсов способствует обоснованию современной тенденции к активизации конвергентности дискурсов [Соколова 2015, с. 76].

О дискурсной гетерогенности как феномене, представляющем собой «столкновение, взаимодействие и взаимопроникновение дискурсов» [Белоглазова 2010б, с. 107] и «введение в текст, относящийся к одному дискурсу, элементов других дискурсов» [Белоглазова 2010а, с. 15], говорит Е.В. Белоглазова. По мнению исследователя, дискурсная гетерогенность проявляется в тексте при помощи маркеров сигнализируемого дискурса, в качестве которых могут выступать элементы макро- и суперструктуры дискурса (по Т.А. ван Дейку): лексика и «правила порождения речевых произведений, относящихся к этому дискурсу – на уровне слова (морфология), предложения (синтаксис) и текста (грамматика текста)» [Там же, с. 15]. К числу суперструктурно маркируемых типов междискурсивных отношений Е.В. Белоглазова причисляет стилизацию и контрастное отношение, а к макроструктурным – потенциальную гетерогенность, то есть возможность языковой единицы относиться к разным дискурсам, и естественную дискурсную гетерогенность – возможность отнесения одного и того же концепта к разным дискурсам ввиду его вхождения в разные когнитивные модели: его основным отличием является отсутствие изменения значения знака [Там же, с. 15-18]. Дискурсная гетерогенность представляет собой сходное интертекстуальности явление, которое, однако, имеет два существенных отличия: в случае интертекстуальности объектами восприятия реципиента являются тексты как конечные материальные статичные образования, а не дискурсы, «специфические черты которых на уровне макроструктуры и суперструктуры материализуются в тексте (ах), выступающем(их) как место их контакта» [Белоглазова 2010а, с. 12]. Вторым отличием, выделяемым исследователем, является более развернутая система маркеров дискурсной гетерогенности, с опорой на которую реципиент должен правильно опознать новый дискурс [Там же, с. 12]. Вместе с тем исследователь оперирует термином *полидискурсность*, понимая под ним процесс переплетения различных дискурсов в «единый социокультурно-обусловленный полидискурс, воспроизводящий себя в открытом множестве

текстов, объединенных общей сферой применения и специфичной идеологией» [Белоглазова 2009а, с. 187].

Комментируя приведенные выше постулаты, выделенные отечественными исследователями, отметим слабую возможность их использования в контексте нашего исследования ввиду их обращенности к дискурсу скорее как речи или текста, окруженных экстралингвистическим контекстом, а не пространству, вмещающему в себя многочисленные элементы и формирующемуся при взаимодействии его акторов.

Обращаясь к понятию интерференции дискурсов, В.Д. Шевченко характеризует его как «наложение элементов одного дискурса (включенного) на другой (принимающий), в результате чего происходит их взаимовлияние и взаимодействие» [Шевченко 2007, с. 114]. Результатом подобного взаимодействия, по мнению ученого, становится вхождение в принимающий дискурс определенного элемента в виде фрагмента, который сначала выступает в качестве интертекстового включения, чтобы затем стать полноценным фрагментом уже другого дискурса. К интерференции дискурса, в свою очередь, приводит социально-политическая обстановка и актуальная ситуация в мире [Там же]. Мы разделяем мнение О.В. Соколовой [Соколова 2014], что приведенные В.Д. Шевченко положения и примеры скорее соотносятся с простым включением цитат (как прямых, так и косвенных) в текст другого дискурса, то есть с феноменом интертекстуальности.

Обращаясь к художественному дискурсу, Н.Ф. Алефиренко использует термин *синергия дискурса*, наделяя его когнитивными свойствами, что в итоге сводится к емкому понятию *когнитивной синергетики художественного дискурса*. Указанное понятие представляется как «взаимодействие всех порождающих его [художественного дискурса] факторов, в результате которого происходит “слияние и со-действие энергии”, направленные на онтологическую и функциональную “самоорганизацию” дискурсивного пространства и определяющее смысловую дистрибуцию его ингредиентов» [Алефиренко 2023, с. 42]. Исследователь также подчеркивает обусловленность

смыслопорождающего потенциала дискурса его когнитивно-синергетической природой. Отметим, что обозначенные Н.Ф. Алефиренко положения представляются нам весьма продуктивными в аспекте возможности детального рассмотрения внутренней структуры дискурса. Вместе с тем, концепция синергии дискурса ограничивается анализом системы одного дискурса, не затрагивая его взаимодействие с другими дискурсами, что не позволяет применить ее в ходе нашего исследования.

Наиболее приемлемыми для представленного исследования являются понятия интердискурсивности и полидискурсивности и, следовательно, интердискурса и полидискурса. Как указывается выше, интердискурсивность рассматривается как способность отражать другие дискурсы, репрезентируемые в текстах данного дискурса [Пешё 1999] и неотъемлемая составляющая каждого дискурса [Пантеева 2020, Maingueneau 1999, 2002]. Применительно к последнему утверждению, Д. Мангено даже говорит о развитии разнообразных виртуальных и фактических дискурсивных форм на постоянной основе [Maingueneau 2002, с. 324].

П. Серио видит в интердискурсивности «дискурсное и идеологическое пространство, в котором разворачиваются дискурсные формации с их отношением господства, подчинения и противоречия» [Серио 1999, с. 45]. Как мы обозначаем выше, для «основателя» термина интердискурс П. Пешё сам феномен выступает в качестве сложного целого «с доминантой дискурсных формаций [Pêcheux 1982, с. 113], которое подчиняется закону «неравенства-противоречия-зависимости» и проникает в конкретный текст при помощи механизмов *поперечного дискурса* и *вставления преконструкта* [Пешё 1999, с. 269-270].

Явление интердискурсивности связывается В.Е. Чернявской с взаимодействием различных систем знания, культурных кодов и когнитивных стратегий [Чернявская 2007, с. 22]. Исследователь выделяет два типа интердискурсивности – спонтанную, то есть коммуникативно-обусловленную и инсценированную, отмечаемую в тексте особой взаимосвязью языковых

единиц, «которая инициирует в воспринимающем сознании… переход от одного типа дискурса… к другому» [Там же, с. 22–23].

Важное отличие интердискурсивности от другого близкого феномена – интертекстуальности, подчеркивает О.В. Соколова, утверждая необязательное выражение интердискурсивности посредством включения одного текста в другой. Вместе с тем важным свойством интердискурсивности, по мнению исследователя, является «перенесение принципов организации одного дискурса на другой» [Соколова 2015, с. 74].

Термином *полидискурсивность* (polidiscursivity) оперирует Д. Сондерс (David Saunders), анализируя юридические тексты, обладающие гетеростилевой спецификой и смешением трех языков – латинского, французского и английского [Saunders 2002]. Среди российских исследователей к полидискурсивности обращаются В.А. Андреева в аспекте литературного нарратива [Андреева 2007] и В.А. Эрман при рассмотрении феномена кинорецензии [Эрман 2011].

Указанные феномены интер- и полидискурсивности разграничиваются в трудах ряда исследователей. В частности, Е.В. Белоглазова определяет интердискурсивность как индивидуальное, произвольное и спонтанное сочетание специальных дискурсов, создаваемое автором «исходя из конкретной дискурсной ситуации» [Белоглазова 2010б, с. 105]. Полидискурсивность, в свою очередь, представляет собой объединение дискурсов, отбираемых на основании идеологической общности, а сам полидискурс представляет собой своеобразный набор специальных дискурсов, воспроизводящий себя «в открытом множестве текстов, объединенных общей сферой применения и специфичной идеологией» [Белоглазова 2009б, с. 70]. Ряд параметров интердискурса и полидискурса, выявленный Е.В. Белоглазовой, позволяет представить их в виде следующих оппозиций: спонтанность – устойчивость, индивидуальность для каждого текста – открытое множество текстов, обусловленность конкретной коммуникативной ситуацией – обусловленность определенной идеологией, в которой

объединено множество текстов [Там же, с. 70]. Близким является и трактовка указанных феноменов В.А. Эрман, которая определяет интердискурсивность как взаимодействие дискурсов в тексте, а в полидискурсивность – как «наличие в тексте следов не одного, а нескольких дискурсов» [Эрман 2011, с. 8].

В рамках диссертационного исследования мы используем термин интердискурсивность в качестве зонтичного и наиболее подходящего для описания взаимодействия двух и более дискурсов. Интердискурсивность понимается в диссертации как *концептуальное и/или интертекстуальное взаимодействие между двумя или более дискурсами, способствующее формированию единого междискурсивного пространства, в рамках которого функционируют общие для данных дискурсов элементы – полидискурсивные единицы.*

В свою очередь, анализируемые нами полидискурсивные единицы представляют собой элементы, образованные «на стыке» ряда дискурсов, но функционирующие только в одном из них. Наиболее частотным для полидискурсивных единиц, тем или иным образом соотносящихся с кинодискурсом, является их взаимодействие в рамках двух дискурсов, реже – трех. По своей природе полидискурсивные единицы представляют собой синтетически образованные элементы, принадлежащие семиотическим пространствам двух или более дискурсов.

Использование в работе термина *интердискурсивность* для описания типа интеракции, возникающей между дискурсами, обусловлено пониманием указанного феномена как типа взаимодействия, при котором один дискурс не смешивается с другим/другими, а вступает во взаимоотношение с ним/ними. В свою очередь, оперирование термином *полидискурсивный* в части описания нового феномена – полидискурсивных единиц, связано с природой данных элементов – их смешанным генезом, включающем в себя черты двух и более дискурсов.

Обратимся к сущности полидискурсивных единиц. Поскольку каждый языковой знак обладает планом содержания и планом выражения, согласно Л. Ельмслеву [Ельмслев 1960], логично предположить подобную природу и у полидискурсивных единиц. По своему плану содержания полидискурсивная единица принадлежит одному дискурсу, в то время как ее план выражения относится к другому дискурсу. План содержания полидискурсивной единицы именуется в диссертации *прецедентным содержанием*, то есть включением элементов конкретного дискурса (в случае с кинодискурсом – элементов кинотекста) в её состав. План выражения полидискурсивной единицы именуется нами её *формой*. Важным уточнением является природа функционирования полидискурсивной единицы: принадлежа двум или более дискурсам, полидискурсивная единица функционирует только в одном из них, при этом в большинстве случаев данное функционирование осуществляется в том дискурсе, формой которого обладает полидискурсивная единица. Обозначенные положения являются ключевыми условиями существования полидискурсивных единиц.

Следовательно, определяющим критерием, согласно которому единицу правомерно отнести к полидискурсивной, а не просто интертекстуально-заимствованной (сущность интертекста в кинотексте подробно представлена в Главе 3), является ее принадлежность к более чем одному дискурсу.

Таким образом, полидискурсивные единицы представляют собой *синтетические элементы, имеющие форму репрезентации дискурса А, в семиотическом пространстве которого они функционируют, и обладающие прецедентным содержанием дискурса Б*. Термин *полидискурсивная единица* вводится нами на основе ее принадлежности семиотическим пространствам двух и более типов дискурса по аналогии с существующими терминами *полидискурсивность* [Saunders 2002, Андреева 2007, Белоглазова 2009а, 2010а, 2010б] и *полидискурсивный текст* [Эрман 2011]. Термин используется в диссертации как наиболее релевантно отражающий природу данных единиц,

принадлежащих по своей форме и содержанию одновременно нескольким дискурсам.

Обратимся к примерам полидискурсивных единиц и особенностям их функционирования в кинодискурсе. Будучи по своей природе многомерной системой и функционируя в качестве обособленного семиотического пространства, кинодискурс взаимодействует с целым рядом иных типов дискурса: рекламным, интернет- и медиа-дискурсами, дискурсом сетевой литературы, музыкальный дискурсом, дискурсом видеоигр. При подобном взаимодействии на пересечении двух и более дискурсов неизбежно образуются синтетические элементы. В работе мы оперируем равнозначным термином *полидискурсивные единицы кинодискурса*, показывающим принадлежность подобной единицы (по форме или содержанию) к анализируемому нами типу дискурса.

Структурно полидискурсивные единицы кинодискурса представляют собой как гомогенные, так и гетерогенные тексты. Их разделение проводится по стандартным критериям: гомогенными текстами являются полидискурсивные единицы, состоящие из знаков одной системы – например, слоган кинофильма, текстовая рецензия, пресс-релиз кинопроизведения; в качестве гетерогенных текстов предстают семиотически осложненные полидискурсивные единицы – кинопостер, трейлер кинофильма, обзор киноленты в интернет-пространстве (например, в блоге), интернет-мем, включающий в себя кадры из кинофильма, фанфик, созданный по мотивам кинопроизведения, репортаж о съемках кинокартины, интервью с актерами и режиссером, кинорецензия в так называемых «новых медиа» [Носовец 2016] или (реже) на телевидении, субвидемы «шортс», «рилс» и «клип» [Анисимов, Анисимова 2024] с прецедентным содержанием кинофильма и др.

Дальнейшее разделение гетерогенных полидискурсивных единиц позволяет выделить среди них поликодовые (например, кинопостер и интернет-мем) и полимодальные (субвидемы «шортс» и «рилс», трейлер кинофильма, интервью с актерами, обзор в «новых медиа» и др.).

2.2.2.1. Полидискурсивные единицы кинодискурса и рекламного дискурса

Рассмотрим подробнее полидискурсивные единицы обозначенных выше дискурсов. Обращаясь к синтетическим единицам кино- и рекламного дискурсов, в качестве полидискурсивных единиц правомерно выявить объекты, созданные посредством технологии product placement, заключающейся в размещении в кинофильме продукции иной индустрии при помощи съемки и отведения «целых сцен для рекламы какого-либо бренда» [Галаванова 2022, с. 135]. Посредством применяемых приемов, процесс рекламы продукта как неотъемлемая часть рекламного дискурса разворачивается в семиотическом подпространстве кинофильма, а использование подобных приемов непосредственно связано с возможностью скрытой рекламы посредством продукта другой индустрии, что подтверждает мысль Д.С. Храмченко о том, что «успешное манипулирование элементами интердискурса усиливает взаимодействие с сознанием реципиента, в котором актуализируются обычно не связанные друг с другом концепты и фреймы» [Храмченко, 2013, с. 160]. Использование технологии product placement также обладает прагматической значимостью для самого кинопроизведения, приближая происходящие в нем события к действительности, окружающей зрителя, при помощи внедрения в сюжет кинофильма элементов реального мира.

Характерным примером использования указанной технологии является размещение в кинопроизведении рекламы автомобилей как основного транспорта, на котором передвигаются основные и второстепенные персонажи. Наиболее известным примером, возможно, является интегрирование автомобилей бренда *Aston Martin* в кинофильмы о Джеймсе Бонде – от первого появления в кинопроизведении *Goldfinger* («Голдфингер», 1964, реж. Г. Хэмилтон) до последнего – в *No Time to Die* («Не время умирать» 2020, реж. К. Фугунага). В свою очередь, в фильмах киностудии “Marvel” широкое присутствие получают автомобили марки “Audi”, появляющиеся еще

в первом продукте студии *Iron Man* («Железный человек», 2008, реж. Д. Фавро) и в последующих киноработах, последовательно рекламирующие новые модели бренда, например, Audi E-tron в ленте *Avengers: Endgame* («Мстители: Финал», 2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо). Также в кинофильме наблюдается коллаборация с пивоварней из штата Джорджия “Creature Comforts”, продукты которой употребляет Тор – один из основных протагонистов произведения. Благоприятная «атмосфера» для рекламы множества автомобильных брендов возникает в многосерийном кинофильме *Transformers* («Трансформеры», 2007, 2009, 2011, 2014, 2017, реж. М. Бей), главными героями которого являются пришельцы-автомобили. Взаимодействие с автомобильными брендами можно наблюдать и во французском кино: например, использование Форда «Мустанг» (Ford Mustang) и Пежо 406 (Peugeot 406) в кинофильме *Un homme et une femme* («Мужчина и женщина», 1966, реж. К. Лелуш) и кинофраншизе *Taxi* («Такси», 1998-2018) соответственно. Съемочная группа кинокартины *Astérix et Obélix : l’Empire du milieu* («Астерикс и Обеликс: Поднебесная», 2023, реж. Г. Кане) в сотрудничестве с автомобильной компанией “Citroën” поместила модель “Citroën 2CV” в сюжет произведения, создав по её образцу повозку с эмблемой бренда, за «рулем» которой проводят время главные герой повествования. В российском кинематографе также наблюдаются коллаборации с автомобильными компаниями, в частности, герой кинофильма *Ирония судьбы. Продолжение* (2007, реж. Т. Бекмамбетов) ездит на автомобилях марки «Тойота» (Toyota). Кинофильм совместного производства России, Франции и Армении *Moskvitch. Mon amour* («Москвич, моя любовь», 2015, реж. А. Шахбазян) посвящен реализации мечты главного героя о приобретении автомобиля марки Москвич. В таких случаях полидискурсивные единицы обладают прецедентным содержанием рекламного дискурса, функционируют в кинодискурсе и также относятся к нему по форме, поскольку являются элементами кинофильма. Подобная полидискурсивная единица представляет собой одно из немногих исключений в природе данного типа элементов, в

основном функционирующих в дискурсе, прецедентным содержанием которого они обладают.

Полидискурсивными единицами, образованными на пересечении кино- и рекламного дискурсов, также являются некоторые малоформатные тексты (МФТ) кинодискурса – слоган, постер и трейлер кинофильма, которые мы подробнее осветим в рамках анализа семиотического подпространства малоформатных текстов кинодискурса в Главе 3. По своей форме перечисленные МФТ относятся к рекламному дискурсу: слоган кинофильма представляет собой рекламный слоган, кинопостер – рекламную афишу произведения, а трейлер – рекламный ролик кинофильма. Прецедентное содержание этих полидискурсивных единиц, в свою очередь, относится к кинодискурсу.

2.2.2.2. Полидискурсивные единицы кинодискурса и интернет-дискурса

Обращение к полидискурсивным единицам кино- и интернет-дискурсов позволяет отнести к данной категории элементов сетевую кинопродукцию, субвидемы «шортс» и «рилс», а также интернет-мем.

К сетевой кинопродукции правомерно принадлежат сериалы и короткометражные кинофильмы, выходящие в прокат не в кинотеатрах, а на стриминговых сервисах и так называемых «онлайн-кинотеатрах», то есть посредством сети Интернет. Возросшее в последнее время предложение подобного вида сетевой продукции обусловлено, в том числе, возможностью, которую открывает для размещения фильмов и сериалов сеть Интернет. Примером могут служить сериалы стриминг-сервиса “Netflix”, в частности, американские *The Witcher* («Ведьмак», 2019-н.в.), *The English Game* («Игра родом из Англии», 2020-н.в., реж. Т. Чарльз, О. Коттон, Дж. Феллоуз), *Lost in Space* («Затерянные в космосе», 2018-2021, реж. Н. Маршалл), *You Don't Know Me* («Ты меня не знаешь», 2021-н.в., реж. С. Масуд), *Avatar: The Last Airbender* (российская локализация – «Аватар: Легенда об Аанге», 2024 – н.в., реж. М.

Гои, Р. Лян, Дж. Раизани, Дж. Уилкинсон), кинофильмы *Don't Look Up* («Не смотрите наверх», 2021, реж. А. МакКей), *The Unforgivable* («Непрощенная, 2021, реж. Н. Фингшайдт) и др.

Французские сериалы также не остаются в стороне: на упомянутом стриминг-сервисе “Netflix” вышли в прокат сериалы *Braqueurs* («Налетчики», 2021-н.в., реж. Ж. Леклерк), *Lupin* («Люпен, 2021-2023, реж. Л. Бернард, Л. Летерье, Ю. Желен), кинофильм *Loups-Garous* (дословный перевод – «Оборотни», российская локализация – «Оборотни из маленькой деревушки», 2024, реж. Ф. Юзан).

Популярными российскими стриминговыми платформами и онлайн-кинотеатрами являются Okko, ИВИ, Wink, START, Premier и Кинопоиск. Примером российских сериалов, выходящих «в прокат» на стриминговых сервисах, могут служить *Вампиры средней полосы* (2021-н.в., реж. А. Маслов, А. Богатырев, Д. Грибанов, А. Акимов, онлайн-платформа START), *Мир! Дружба! Жвачка!* (2020-2023, реж. И. Аксенов, А. Фёдоров, онлайн-платформа Premier), *Кибердеревня* (2023, реж. С. Васильев, онлайн-платформа «Кинопоиск»), *Перевал Дятлова* (2020, реж. В. Федорович, Е. Никишов, П. Костомаров, С. Гордеев, онлайн-платформа Premier). По форме и прецедентному содержанию данные полидискурсивные единицы принадлежат кинодискурсу, представляя собой формы его реализации (кинофильм, сериал); их функционирование, в свою очередь, осуществляется в интернет-дискурсе.

Следующей полидискурсивной единицей, принадлежащей кино- и интернет-дискурсам, является *субвидема* – короткометражный видеофрагмент интернет-дискурса или дискурса-социальных сетей (последний трактуется в диссертации как гипонимическое понятие по отношению к интернет-дискурсу). В общем виде субвидема понимается в работе как *полимодальный прагматически-ориентированный элемент интернет-дискурса, принадлежащий семиотическому пространству интернет- и, в зависимости от типа, кино- и медиадискурсов, выполняющий аттрактивную,*

демонстрационную, развлекательную и информационную функции. Основные характеристики субвидемы в целом совпадают с большинством малоформатных текстов: небольшой объем, краткость передачи заложенной информации, структурная целостность, информационная насыщенность, прагматическая ориентация на реципиента.

Нами выделено три типа короткометражных видеофрагментов, получивших название «шортс», «рилс» и «клип» [Анисимов, Анисимова 2024]. Термин *субвидема «шортс»* предлагается использовать для определения короткометражных видеофрагментов, скомпилированных пользователями на основе полноформатных полимодальных единиц, таких как кинофильмы, сериалы, мультфильмы, ток-шоу. *Субвидема «рилс»*, в свою очередь, представляет собой короткометражный видеофрагмент, в котором запечатлен фрагмент конкретного события, происходящего с автором, что сближает его с форматом микроблога [Ахренова, Милякова 2022, с. 98]. *Субвидема «клип»* является короткометражным фрагментом новостного или информационного содержания, созданного автором-блогером, то есть представителем «новых медиа».

Субвидемы «шортс» и «рилс», как уже упоминалось, принадлежат семиотическому пространству интернет- и кинодискурса, а то время как субвидема «клип» относится к интернет- и медиадискурсам.

Остановимся подробнее на первых двух типах субвидем. Структурно субвидема «шортс» представляет собой малоформатный текст, являющийся короткометражным видеофрагментом длительностью до 60 или 90 секунд и включающий в себя цельный сюжетный отрывок произведения кинодискурса (полно- или короткометражного кинофильма, мультипликационного фильма, сериала). Будучи полимодальным текстом, субвидема «шортс» обладает видео-, аудио- и текстовой составляющими. К первой из них относится отрывок из оригинального произведения, как правило представленный полноценной сценой, что отличает данный малоформатный текст от трейлера кинофильма как разрозненных кадров из разных частей ленты. Аудиальная

составляющая представлена диалогом персонажей или закадровым голосом, а также (при наличии) музыкальным сопровождением. Текстовая составляющая включает в себя субтитры, в большинстве случаев полностью дублирующие аудиокомпонент, и составляется автором субвидемы самостоятельно. В состав текстовой составляющей также входят малоформатный комментарий в виде подписи к демонстрируемому фрагменту и малоформатный гипертекстовый комментарий [Анисимова 2024], представленный в основном хэштегом – словом или аналогом слова, последовательностью слов, «набранных без пробелов, опубликованных в интернете с предваряющим символом # …, служащих в качестве коммуникативной метки и отражающих главную тему информационного послания» [Ларионова 2023, с. 182]. Преимущественное совпадение аудиальной и текстовой составляющих малоформатного текста является структурной особенностью всех субвидем и связано с обращением пользователей социальных сетей к данным короткометражным видеофрагментам в беззвучном режиме – режиме просмотра (так называемого «скроллинга») новостной ленты. Текстовая составляющая в данном случае позволяет реципиенту понять реплики персонажей или закадровый голос во фрагменте, не прибегая к включению звука устройства. Входящие в состав текстовой составляющей субтитры существенно отличаются от стандартных субтитров к кинофильмам, трейлерам или видеороликам, поскольку композиционно могут располагаться как внизу, так и (более частотно) по центру фрагмента, в том числе перекрывая видеоряд. Аудиальная и текстовая составляющие субвидемы «шортс» могут не совпадать, например, по причине разных языков, что может свидетельствовать о *частичной локализации* субвидемы, например, для иноязычного реципиента, при этом аудиальная составляющая может быть сохранена на языке оригинала [Анисимов, Анисимова 2024]. Подчеркнем, что менее частотным является формат субвидемы «шортс», созданный на основе трейлера кинофильма, что подразумевает демонстрацию реципиенту разрозненных сцен произведения.

Функционируя в интернет-дискурсе, субвидема «шортс» в основном является рекламно-информационным объектом, представляющим потребителю краткую информацию об отрывке или эпизоде кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) как полноформатного произведения. Подчеркнем, что в данном случае, в отличие от ряда малоформатных текстов кинодискурса (синопсис, трейлер), знакомство потенциального зрителя с кинофильмом (мультипликационным фильмом, сериалом) и его сюжетом носит опосредованный характер и целиком зависит от информативности сцены, а также её совпадения с жанровой и сюжетной составляющими произведения. Особенностью субвидемы «шортс» является её преимущественно коллективное авторство, при этом во многих случаях не представляется возможным выявить автора короткометражного видеофрагмента, что позволяет отнести его к разновидности интернет-фольклора.

Лексический компонент субвидемы «шортс» обусловлен разнообразной лексикой различных стилей, детерминируемой лексико-грамматическими характеристиками самого отрывка кинофильма, представленного в короткометражном видеофрагменте. Субвидема охватывает широкий круг лексических единиц официально-делового, разговорного и даже научного (при фрагментировании автором документального кино) стилей. Кроме того, наблюдается использование фразеологических единиц, эмоционально-окрашенной и просторечной лексики, а также обсценизмов. Последние подлежат цензуре в текстовом компоненте субвидемы при помощи так называемых «гравликсов» (англ. *grawlix*) – специальных символов (например, *, #, %, $), к которым прибегает автор для обозначения инвективной и обсценной лексики или иных лексем, из-за чего данный короткометражный видеофрагмент может быть расценен как элемент призыва к насилию или отнесен к аудитории совершеннолетних пользователей. К особенностям субвидемы «шортс» также можно отнести высокую частотность применения эмодзи-знаков, которые служат для передачи эмотивного компонента

сообщения и выражения эмоционального отношения автора [Нелюбова, Калинникова, Говорова 2021, с. 69, 72] и являются характерными для интернет-дискурса [Подгорная, Демиденко 2014].

В субвидеме «шортс» представлены все типы предложений – повествовательные, вопросительные и восклицательные, последние из которых подчинены повышению эмотивного, аттрактивного и прагматического компонентов короткометражного видеофрагмента, реализующих соответствующие функции. Отмечается преобладание простых предложений, характерных для разговорного стиля речи, преимущественно в формате диалога персонажей. Данный тип предложений также характерен для малоформатного комментария, в большинстве случаев кратко представляющего содержание субвидемы. Малоформатный гипертекстовый комментарий в целом подчинен структуре и лексическим особенностям хэштега, обладающего особыми семиотическими метаязыковыми и языковыми кодами и строящегося согласно принципам когнитивной, семантической и языковой компрессии [Ларионова 2023].

При рассмотрении особенностей орфографии и пунктуации текстового компонента субвидемы «шортс» преимущественно наблюдается отсутствие знаков препинания (в особенности, в русскоязычном сегменте). Менее частотными являются орфографические ошибки, однако их наличие может свидетельствовать о недостаточной грамотности авторов короткометражных видеофрагментов в случае самостоятельного составления субтитров или отсутствия проверки после применения программ автоматического создания субтитров со стороны пользователя.

В завершение отметим возможность открытого комментирования содержания субвидемы «шортс», что позволяет говорить о существовании непосредственного диалога автора и его аудитории, а также возможность вторичного распространения конкретного короткометражного видеофрагмента подписчиками автора без прямого указания на авторство субвидемы.

Приведенные характеристики позволяют определить субвидему «шортс» как *коммуникативную прагматическую интердискурсивную полимодальную субвидему демонстрационно-рекламного содержания, принадлежащую семиотическому пространству интернет-дискурса и кинодискурса и ориентированную на представление потенциальному зрителю фрагмента кинофильма с целью его постпрокатного представления* [Анисимов, Анисимова 2024, с. 2391].

Структурно-лингвистические характеристики субвидемы «рилс» практически идентичны упомянутым характеристиками субвидемы «шортс». Выделим только небольшие отличия. В случае с субвидемой «рилс» субтитры являются менее частотным элементом текстовой составляющей, что может быть связано с желанием автора короткометражного видеофрагмента побудить аудиторию к прослушиванию контента и, следовательно, его просмотру в полном формате. Отсутствие субтитров также вызвано снижением информационной функции данной субвидемы. Среди важных структурных отличий субвидемы «рилс» правомерно выделить её смонтированный сюжет. Указанный тип субвидемы отличается преимущественно индивидуальным авторством и возможностью его выявления в интернет-пространстве.

К отличиям на уровне лингвистического кода правомерно отнести преобладание разговорной лексики, в том числе жаргонизмов, свойственных речи автора субвидемы и/или определенной целевой аудитории (например, молодежный жаргон), высокое присутствие эмоционально-окрашенной лексики, более частотное употребление неологизмов и заимствований, простых и неполных повествовательных и восклицательных предложений. Формой общения автора субвидемы «рилс» с аудиторией обычно выбирается монологическая. Основными функциями субвидемы «рилс» являются аттрактивная и развлекательная.

Отличительной особенностью данного типа субвидемы также является присутствие в них трендов – социокультурных феноменов, связанных с

повторением авторами популярных сюжетов, лежащих в основе субвидемы, для увеличения просмотров своей продукции. Нами выделены музыкальные, танцевальные и деятельностные тренды, которые связаны с включением в состав субвидемы «рилс» отрывка из популярного музыкального произведения, повторением определенного танца и популярного действия (прыжки, закрывание камеры при смене локации съемки, жесты и др.), что позволяет отнести их к прецедентным феноменам рилс, обладающим рядом основных признаков, выделяемым Ю.Н. Карауловым для прецедентных текстов: хрестоматийностью, реинтерпретируемостью и временны́м непостоянством [Караулов 2010].

Как и в случае с субвидемой «шортс», субвидема «рилс» может содержать возможность открытого комментирования.

Использование кинотекста в субвидеме «рилс» в основном подчинено роли опорного элемента видеоролика. Автор рилс может задействовать кинотекст (отрывок из кинофильма) для визуализации прецедентной ситуации и ее последующего комментирования или имитации.

Характерные для субвидемы свойства и специфические отличия позволяют определить субвидему рилс как *коммуникативную прагматическую интердискурсивную полимодальную субвидему аттрактивно-развлекательного содержания, принадлежащую семиотическому пространству интернет-дискурса, а также, в случае задействования сцен из кинофильма, кинодискурсу, и призванную продемонстрировать реципиенту элементы повседневности или творчества конкретного автора*.

Проиллюстрируем полидискурсивные особенности субвидем «шортс» и «рилс». В качестве примера субвидемы «шортс» правомерно привести короткометражный видеофрагмент автора *FreeShortsMovie* [Дедпул и Росомаха…, URL], содержащий отрывок из кинофильма *Deadpool & Wolverine* («Дедпул и Россомаха», 2024, реж. Ш. Леви). Другими примерами субвидемы «шортс» могут являться полноценная сцена из французского фильма *Le Dîner*

de cons (дословный перевод – «Ужин придурков», российская локализация – «Ужин с придурком», 1998, реж. Ф. Вебер), где главный герой пытается понять имя и фамилию другого персонажа [Votre prénom c'est François …, URL] (ютуб-канал "Monsieur Clap") или отрывок из популярного российского кинопроизведения «Майор Гром. Игра» (2024, реж. О. Трофим), иллюстрирующий подавление протагонистом бунта в тюрьме [Майор Гром…, URL].

Функционируя в семиотическом пространстве кинодискурса, субвидема «шортс» успешно реализует свои основные функции: информационную, рекламную, прагматическую, аттрактивную и эмотивную. При этом, если субвидема «шортс» демонстрирует потенциальному зрителю отрывок из кинофильма, находящегося в прокате, данный МФТ также успешно реализует задачу по привлечению к просмотру кинофильма как можно большего числа представителей целевой аудитории, свойственную в основном малоформатным текстам кинодискурса. В случае репрезентации посредством короткометражного видеофрагмента отрывка кинопроизведения, прокат которого закончился в кинотеатрах, в том числе периода 1990-2010-х гг., в его основную задачу входит напоминание о ленте целевой аудитории и знакомство с кинофильмом представителей более молодого поколения, а также в связи с каким-либо событием, прямо или косвенно затрагивающим само произведение или его режиссера и актеров. Например, субвидема «шортс» с фрагментом сцены из кинофильма *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* («Гарри Поттер и философский камень», 2001, реж. К. Коламбус) посвящена дню рождения актера Дэниэла Рэдклиффа, исполняющего главную роль в произведении (рис. 1).

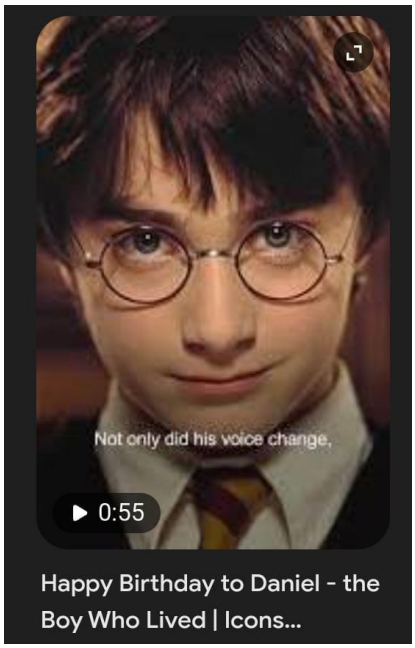


Рис. 1. Пример субвидемы «шортс», включающей в себя сцены из кинофильма, прокат которого в кинотеатрах окончен

Источник: [Happy birthday to Daniel..., URL]

В свою очередь, в состав субвидемы «рилс» также могут входить элементы кинотекста, преимущественно отдельные кадры и сцены из самого кинофильма или его трейлера. Данный короткометражный видеофрагмент может представлять собой описание/обзор кинопроизведения с использованием определенных сцен для иллюстрации сказанного. В качестве примера подобного применения элементов кинотекста в субвидеме «рилс» приведем произведение *OUI ou NON : 5 hectares* [OUI ou NON …, URL] («За и против: фильм 5 гектаров») пользователя *foxtrotte.films10200*, где автор приводит аргументы в пользу и против необходимости просмотра данного кинофильма.

Отрывок из кинофильма может быть использован автором короткометражного видеофрагмента в качестве опорного элемента для его сюжета-ролика. Например, короткометражный видеофрагмент «Световой меч от Disney и самодельный» сообщества “Plugged In” представляет собой сравнение автором оригинального светового меча, который использовали герои кинофраншизы *Star Wars* («Звездные войны») с вариантом, созданным

им самостоятельно (рис. 2). Отметим, что рассматриваемая субвидема «рилс» имеет текстовые субтитры на английском языке, а его малоформатный и малоформатный гипертекстовый комментарии переведены на русский язык, что может свидетельствовать об упомянутой выше «частичной локализации субвидемы».

Кинотекст как отрывок из кинофильма также может быть задействован для визуализации прецедентной ситуации и её последующего комментирования и/или имитации. Так, короткометражный видеофрагмент «Вырезка из бумаги» (сообщество “Albertina”) посвящен созданию вырезки из мультипликационного фильма *The Nightmare Before Christmas* («Кошмар перед рождеством», 1993, реж. Г. Селик) (рис. 2). В данном случае кадры из самого произведения используются для сравнения полученного автором субвидемы результата с оригиналом. Дополнительно отметим прецедентность эпизода мультипликационного произведения по отношению к созданному короткометражному видеофрагменту.

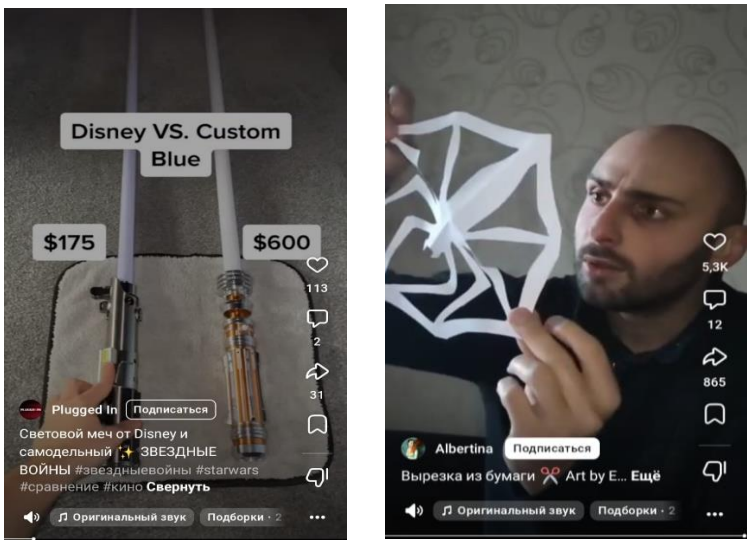


Рис. 2. Рилс «Световой меч от Disney и самодельный» (сообщество “Plugged In”) и рилс «Вырезка из бумаги» (сообщество “Albertina”)

Источники: [Световой меч от…, URL; Вырезка из бумаги …, URL]

В перечисленных случаях (кинотекст как опорный элемент для субвидемы «рилс» и кинотект как визуализация прецедентной ситуации и последующее её комментирование и/или имитация) желательными являются

фоновые знания аудитории, однако они не носят обязательный характер, поскольку основной аттрактивный и развлекательный формат малоформатного текста базируется на смежности объектов, присутствующих в кинофильме и субвидеме «рилс».

Возвращаясь к полидискурсивной природе субвидем «шортс» и «рилс», подчеркнем их прецедентное содержание кинодискурса и форму интернет-дискурса. Функционирование данных полидискурсивных единиц также осуществляется в интернет-дискурсе.

Заключительной полидискурсивной единицей кино- и интернет-дискурсов является интернет-мем, «хранилище культурных кодов сетевого сообщества» [Марченко 2013, с. 113], осмысление которого начинает происходить и в кинодискурсе, в частности, через введение термина *мемное пространство* [Цинь 2023]. Ряд исследователей отмечают полидискурсивность мема как одну из его обязательных характеристик, в частности, отмечается его связь с медиадискурсом [Канашина 2019] и политическим дискурсом [Милованова, Терентьева 2022]. К другим основным характеристикам интернет-мема относятся вирусность, реплицируемость, эмоциональность, серийность, мимикрия, минимализм формы, полимодальность, актуальность, юмористическая направленность, медийность и фантазийный характер [Канашина 2017].

Будучи поликодовым текстом, включающим в себя иконическую и вербальную составляющие, интернет-мем может содержать в своем составе элементы кинотекста, которые представлены кадрами из кинофильма или его трейлера, обладая, таким образом, полностью или частично, прецедентным содержанием кинодискурса. Иными словами, иконическая составляющая данного феномена содержит кадр из кинофильма или изображение персонажа произведения, в то время как его вербальный элемент может частично или полностью не совпадать с сюжетом ленты. Отметим, что говорить об интернет-меме как полидискурсивной единице кино- и интернет-дискурсов можно только в случае присутствия в нем элементов кинотекста.

Функционирование интернет-мема, как и в случае с иными описанными выше полидискурсивными единицами, происходит в интернет-дискурсе.

Отметим, что среди интернет-мемов, иконическая составляющая которых основана на кадре из кинофильма, то есть обладающих прецедентным содержанием кинодискурса, правомерно выделить *глобальные* и *локальные*. К первой категории представляется возможным отнести интернет-мемы, создаваемые и используемые представителями многих лингвокультур, в то время как ко второй – созданные единожды каким-либо интернет-пользователем или распространенными в одной стране/лингвокультуре.

В связи с разделением интернет-мема как полидискурсивной единицы с прецедентным содержанием кинодискурса на глобальные и локальные неизбежно встает вопрос о принадлежности конкретного интернет-мема к определенному национальному кинодискурсу. В диссертации предлагается следующее разграничение, основанное на характере функционирования обозначенного феномена и степени прецедентности фигурирующего в нем кинотекста, а также языковой составляющей вербальной (графической) части интернет-мема. К глобальным интернет-мемам относятся получившие распространение по всему миру за счет популярности кинопроизведения. Вербальная часть глобального интернет-мема может быть подвергнута переводу и адаптации на несколько языков, в соответствии с лингвокультурами, в которых он функционирует. Локальные интернет-мемы, в свою очередь, знакомы только местному зрителю как представителю определенной лингвокультуры. Их вербальная часть представлена на том языке, на котором создано само кинопроизведение. Таким образом, глобальные интернет-мемы связаны с фильмами мирового кинематографа, в то время как локальные – с произведением национальных кинематографов.

Приведем пример интернет-мема как полидискурсивной единицы. Существуют «классические» интернет-мемы, обладающие прецедентным содержанием кинодискурса, которые стали популярными у большого количества интернет-пользователей разных стран. В основном они связаны с

американским и, соответственно, англоязычным кинодискурсом, что обусловлено его доминирующей позицией на рынке киноиндустрии и глобализацией интернет-мема и кинематографа как феноменов. Так, существует целая серия интернет-мемов из кинофильмов с актером Леонардо Ди Каприо, например, когда главный герой видит в самого себя в кинофильме *Once Upon a Time in... Hollywood* («Однажды в Голливуде», 2019, реж. К. Тарантино), смеется с бокалом в руке в ленте *Django Unchained* («Джанго освобожденный», 2012, реж. К. Тарантино) или поднимает его в произведении *The Great Gatsby* («Великий Гетсби», 2013, реж. Б Лурман), а также хмурится в фильме *Shutter Island* («Остров проклятых», 2009, реж. М. Скорсезе) и пытается добыть себе еду в картине *The Revenant* («Выживший», 2015, реж. А. Гонсалес Иньярриту) (рис. 3, 4).

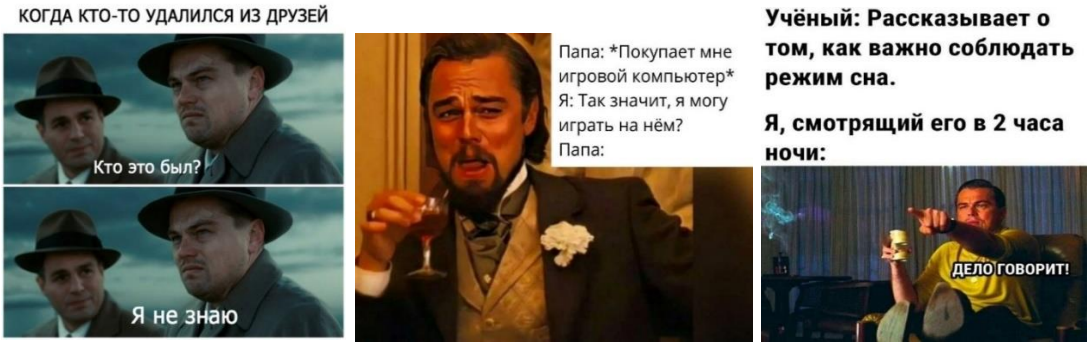


Рис. 3. Глобальные интернет-мемы как полидискурсивные единицы

Источники: [Я не знаю…, URL; Смешные мемы…, URL; Ученые говорят соблюдать…, URL].



Рис. 4. Глобальные интернет-мемы как полидискурсивные единицы

Источники: [Мемы с Леонардо…, URL; Memes with Leo, URL; Les meilleurs memes…, URL].

Отметим, что прецедентное содержание рассматриваемых интернет-мемов полностью или частично не совпадает с первоначально заложенными в них идеями, а сами они соотносятся не с сюжетом кинопроизведения, из которого заимствован кадр, а с повседневными ситуациями: удаление из друзей в социальных сетях, покупок родителями вещей и предметов в «совместное пользование» с детьми, благодарность за просмотр личной страницы в социальных сетях, радость от того, что в последний момент успел на нужный автобус.

В свою очередь, кинотекст, представленный кадром из известного большинству аудитории фильма служит для иллюстрирования эмоций и реакции автора, то есть преимущественно представляет собой эмотивный компонент.

Другим подобным примером может служить интернет-мем с заглавной фразой “One does not simply…” и его соответствующие вариации в русскоязычном («Нельзя просто так взять и…») и франкоязычном (On ne peut pas simplement), в качестве прецедентного содержания которого выступает кадр из кинофильма *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* («Властелин колец: Братство кольца», 2001, реж. П. Джексон) с персонажем Боромиром, произносящим эту фразу в ответ на желание главных героев идти в Мордор – владения основного антагониста Саурона. Как видно из приведенных примеров, интернет-мем носит глобальный характер, а основная вербальная составляющая, являющаяся интертекстуальной отсылкой к фразе Боромира, в большинстве случаев не соотносится с посылом малоформатного текста и описывают повседневную реальность, окружающую ту или иную социальную или возрастную группу населения. Изображенные в приведенных интернет-мемах ситуации являются прецедентными: желание бабушки накормить внуков, сложность работы с утра без чашки кофе и выполнения домашних заданий в начале каникул (рис. 5).



Рис. 5. Глобальные интернет-мемы как полидискурсивные единицы кинодискурса

Источники: [Нельзя просто так…, URL; One does not simply…, URL; Meme "Boromir", URL].

Подчеркнем одну из особенностей интернет-мемов, обладающих прецедентным содержанием кинотекста в части иконической составляющей: при неизменности визуального (иконического) ряда и, следовательно, визуального кода поликодового текста, происходит трансформация смыслового кода уже вне кинодискурсивного контекста. При этом эта особенность относится как к интернет-мемам, порожденным визуальным кодом (рис. 3, 4), так и визуально-вербальным (рис. 5).

Приведенные примеры интернет-мемов являются глобальными и относятся к американскому и, шире – англоязычному кинодискурсу, а сам американский кинематограф, в силу его глобализации и доминирующей позиции на рынке киноиндустрии, отличается преимущественным порождением глобальных интернет-мемов.

Обратимся подробнее к локальным интернет-мемам, обладающим прецедентным содержанием кинодискурса.



Рис. 6. Пример интернет-мема с прецедентным содержанием кинотекста, созданного на основе франкоязычного кинофильма *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre*.

Источник: [Petit studio perso …, URL].

Первый из приведенных примеров, несмотря на популярность самого кинофильма *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre* («Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра» 2002, реж. А. Шаба), не относится к глобальным интернет-мемам ввиду ограниченности своего распространения исключительно во франкоязычном сегменте сети Интернет. Его иконическая составляющая [Petit studio perso …, URL] (рис. 6) представлена двумя эпизодами из упомянутого кинопроизведения, относящимся к хронологически разным эпизодам кинофильма. Напомним, что, согласно сюжету, греческий архитектор по указу Клеопатры должен построить огромный дворец, которым она хочет удивить Цезаря. Несмотря на несовпадения в хронометраже кинофильма, оба кадра сохраняют оригинальные реплики героев (*C'est quoi cette petite pièce ?* – «Что это за маленькая комната?» / *Ça va aller de là à de là* – «Это [дворец] будет простираться отсюда досюда»). Кадры и реплики героев из кинофильма использованы для создания комической ситуации по поиску студентами квартиры в столице страны и региональном городе, описанной вверху каждой из частей мема: *Les étudiants français cherchant un appartement en août à Paris* – «Французские студенты, пытающиеся арендовать квартиру в августе в

Париже» / *Les étudiants français cherchant un appartement en août à Clermont* – «Французские студенты, пытающиеся арендовать квартиру в августе в Клермонте».

Другим примером локального интернет-мема является известный российскому и русскоязычному представителю сегмента мем с автором цикла документальных передач о преступлениях, совершённых в СССР Леонидом Каневским *Следствие вели…* (2006-н.в., реж. И. Холодков, Б. Федоров, А. Ярославцев и др.) (рис. 7).



Рис. 7. Локальный интернет-мем русскоязычного сегмента сети Интернет

Источник: [Мемы с Леонидом…, URL].

Несмотря на жанр документальной передачи, подобный формат вполне можно считать документальным сериалом, так или иначе входящим в семиотическое пространство кинодискурса. Основной фразой, составляющей, наряду с изображением автора передачи и её ведущего, прецедентное содержание данного интернет-мема как полидискурсивной единицы, является «Но это (уже) совсем другая история», которой ведущий обычно заканчивал свой монолог. Подчеркнем, что, как и в случае с вышеприведенными примерами, интернет-мем на рисунке 7 (рис. 7) обращен к относительно повседневной ситуации, связанной с непониманием между детьми и родителями и просьбами последних временно приостановить онлайн-игру без осознания сущности подобного действия. Используемое прецедентное содержание кинодискурса призвано показать комический эффект

(преимущественно – для молодежной аудитории) и дать адресату понять разницу между поколениями.

Означенные примеры локальных интернет-мемов правомерно отнести к французскому и русскому и, следовательно, франкоязычному и русскоязычному кинодискурсам.

Таким образом, интернет-мем как полидискурсивная единица, обладает формой интернет-дискурса и прецедентным содержанием интернет-дискурса. Её функционирование осуществляется в интернет-дискурсе, а используемые элементы кинотекста, как правило, не связаны с представленной идеей и заложенным новым смыслом и призваны подчеркнуть комичность ситуации или эмотивную составляющую интернет-мема, наряду с отношением к представленной ситуации самим автором. Данные характеристики свойственны как глобальным, то есть используемым в большинстве стран и лингвокультур интернет-мемам, так и локальным, функционирующим только в одной стране/лингвокультуре.

2.2.2.3. Полидискурсивные единицы кинодискурса и медиа-дискурса

Кинодискурс также имеет ряд общих полидискурсивных единиц с медиадискурсом. В первую очередь, к ним относятся пресс-релиз кинофильма, кинорецензия, обзор на произведение в СМИ и «новых медиа», интервью с актерами и создателями ленты, репортаж о съемках кинофильма и упомянутая нами выше субвидема «клип». Все перечисленные полидискурсивные единицы имеют форму медиадискурса и прецедентное содержание кинодискурса; их функционирование осуществляется в медиадискурсе.

Пресс-релиз, определяемый как ведущий жанр современной PR-коммуникации [Горновая 2016], в настоящее время представляет собой «сообщение, содержащее важную новость или полезную информацию для широкой аудитории [Козлова, Крячко 2010, с. 247]. В качестве основных свойств сегодняшнего пресс-релиза выделяют мультимедийность,

интертекстуальность, широкую целевую аудиторию, адаптивность к разным медиаформатам и мультиплощадочность [Горновая 2016]. Его функциональное применение видится в решении трех задач: дальнейшее продвижение бренда, его контентное продвижение и проведение рекламных кампаний [Пак 2023]. Выполнение последних двух задач осуществляется и пресс-релизом, информирующем о выходе нового фильма на экраны. Пресс-релиз кинопроизведения, выходящего в массовый прокат, как правило, содержит не просто упоминание о дате выхода ленты, её режиссере и исполняющих роли актерах, но и более детальную информацию о фильме, в том числе личное мнение журналиста.

В рамках исследования пресс-релиза как полидискурсивной единицы мы последовательно обращаемся как к стандартному пресс-релизу, функционирующему в рамках медиадискурса, так и пресс-релизам, выпускаемым «новыми медиа». Разграничение двух типов пресс-релизов проводится на основании их функционирования в разных дискурсах: первый тип является элементом медиадискурса (непосредственно медиатекстом) даже при размещении в сети Интернет, поскольку не меняет сущность своего генеза, а остается вариантом печатной продукции (анонс в газете, буклет от киностудии и др.), который перемещен в интернет-пространство. Второй тип пресс-релиза изначально существует только в семиотическом пространстве интернет-дискурса, то есть не имеет аналога в качестве печатного традиционного пресс-релиза (анонсы в онлайн-кинотеатрах, социальных сетях, мессенджерах).

В большинстве стран пресс-релизы на кинофильмы появляются в региональных и/или национальных СМИ. Примером рассматриваемой полидискурсивной единицы служит статья в газете *Le Parisien*, посвященная выходу на экраны франкоязычного кинофильма *Menteur* (дословный перевод – «Лжец», российская локализация – «Не звезди!», 2022, реж. О. Барру) [«Menteur» d’Olivier Baroux…, URL], в котором содержится упоминание об авторах и актерах, а также кадры из кинопроизведения. Пресс-релиз

русскоязычного кинофильма *Пророк. История Александра Пушкина* (2025, реж. Ф. Умаров) появился за несколько дней до выхода произведения на экраны [В прокат выходит фильм…, URL]. Некоторые пресс-релизы, публикующиеся после выхода кинофильма в прокат, могут преимущественно сообщать о сборах кинофильма за определенный (довольно часто – начальный) период: например, подобной информационной нагрузкой обладает пресс-релиз британского киножурнала “Screen International” об англоязычном фильме киностудии “Marvel” («Марвел») *Avengers: Age Of Ultron* («Мстители: Эра Альтрона, 2015, реж. Д. Уидон) ['Avengers: Age Of Ultron'…, URL].

Иногда пресс-релизы публикуются самой киностудией или кинофестивалем в связи с номинацией ленты. Так, уже упомянутая киностудия “Marvel” в марте 2025 года выпустила пресс-релиз, посвященный началу съемок нового фильма *Avengers: Doomsday* («Мстители: Судный день, реж. Дж. Руссо, Э. Руссо), выход на экраны которого планируется в мае 2026 г [Marvel Studios’ ‘Avengers…, URL]. Для определенных цифровых продуктов, то есть кинофильмов и сериалов, доступных исключительно по подписке на онлайн-сервисы, студия также выпускает пресс-релизы, уведомляющие потенциального зрителя о возможности эксклюзивного просмотра продукта: например, подобный анонс сопровождал выход на американском сервисе Disney+ («Дисней +») документального фильма *Marvel’s Behind the Mask* («Под маской МАрвел», 2021, реж. М. Джейкобс) ['Marvel's Behind the Mask'…, URL].

Примером пресс-релиза для кинофестивалей может служить пресс-релиз фильма *Antoinette dans les Cévennes* (дословный перевод – «Антуанетта в Севеннах», российская локализация – «Ослик, любовник и я», 2020, реж. К. Виньяль): страница ленты на сайте Каннского кинофестиваля кратко представляет произведение и включает в себя пресс-релиз, который содержит подробную информацию о кинофильме, в том числе дату выхода на экраны

кинотеатров, синопсис, интервью с режиссером Каролин Вэньяль и исполнителем главной роли Лорой Калами [Antoinette dans les Cévennes, URL].

Как было упомянуто выше, все приведенные в качестве примера пресс-релизы принадлежат одновременно медиа- и кинодискурсу. Несмотря на их частичное функционирование в интернет-пространстве (на сайтах соответствующих СМИ), их генез не подвергается трансформации, что позволяет классифицировать их как объект медиадискурса с прецедентным содержанием кинодискурса.

В свою очередь, примером пресс-релиза, функционирующего исключительно в интернет-пространстве, является расширенная заметка на сайте онлайн-кинотеатра «Кинопоиск», повествующая о выходе на экраны кинофильма *Левша* в 2026 году (реж. В. Беседин) [«Пророк. История Александра Пушкина»…, URL].

Особенностями пресс-релиза в социальных сетях являются его краткость и информационная сжатость, что может быть обусловлено современным клиповым мышлением аудитории [Купчинская, Юдалевич 2019] и самим форматом заметок («постов) в социальных сетях, а также упрощенным стилем повествования (меньшее количество терминов, несоблюдение специфики публицистического стиля). В качестве примера подобного типа пресс-релиза приведем анонс выхода русскоязычного сериала *Что-то положительное* (2025, реж. Н. Яковлева), прокат которого осуществляется в онлайн-кинотеатре “Okko” (рис. 8).

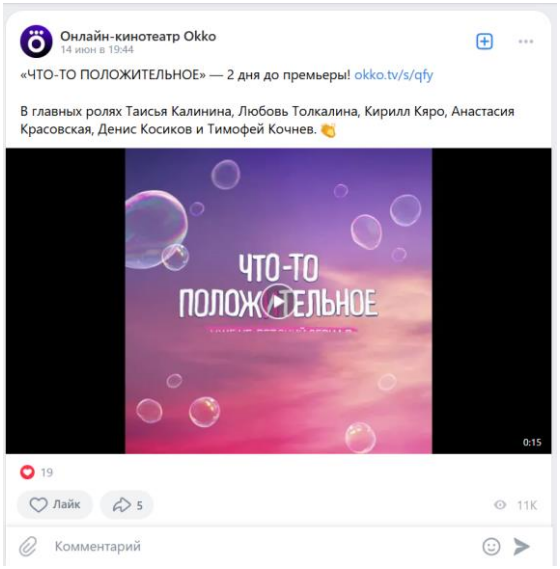


Рис. 8. Пример пресс-релиза сериала в социальной сети «Вконтакте»

Источник: [«Что-то положительное»…, URL].

Структурными частями представленного пресс-релиза являются краткий ролик длительностью пятнадцать секунд, и текстовая составляющая, включающий в себя название сериала, информацию о количестве дней, оставшихся до премьеры, имена исполнителей главных ролей, ссылку на персональную страницу сериала на сайте онлайн-кинотеатра “Okko”. Текстовая составляющая дополнен эмодзи-знаком «аплодисменты». Героем ролика является интернет-пользователь, ищущий информацию о выходе сериала в интернете и в итоге узнающий, что до премьеры осталось 2 дня. Завершается короткометражное видео двумя малоформатными текстами кинодискурса – кинозаголовком («Что-то положительное») и слоганом («Уже не детский сериал») сериала, а также информацией о выходе произведения на экраны онлайн-кинотеатра и уточнением его сетевого формата («16 июня / Только в Okko»). Последние элементы представлены на общем фоне сериала с использованием мыльных пузырей, который ранее применялся в ходе всей рекламной кампании продукта, в том числе на постерах и в трейлере [«Что-то положительное»…, URL]. Подчеркнем полимодальность данного пресс-релиза, включающую в себя короткометражный ролик и текстовую составляющую.

Схожей структурой и семиотическими особенностями обладает и пресс-релиз, размещаемый в различных мессенджерах. Например, в телеграм-канале российского общественно-политического интернет-издания «Газета.ru» опубликована новость о выходе на экраны кинофильма *Государь* (2025, реж. С. Гинзбург) во время «Петербургского международного экономического форума» (ПМЭФ-2025) (рис. 9).



В рамках ПМЭФ состоялся закрытый премьерный показ исторического сериала «Государь».

Проект, созданный Первым каналом и Okko при поддержке АНО «ИРИ», показали 19 июня в кинотеатре «Аврора».

«Государь» — сложнопостановочная драма, охватывающая три десятилетия жизни Петра I: от смерти царя Федора Алексеевича до победы в Северной войне и провозглашения России империей.

Первый эпизод сериала представила творческая команда проекта во главе с генеральным директором Первого канала Константином Эрнстом, генеральным продюсером Okko Гавриилом Гордеевым, режиссером Сергеем Гинзбургом и исполнителями главных ролей Константином Плотниковым и Евгением Ткачуком.

Съемки проходили в Санкт-Петербурге, Москве и масштабных декорациях в «Москино», воссоздающих архитектуру XVII–XVIII веков.

Подписывайтесь на «Газету.Ru» | Участвуйте в розыгрыше!

Рис. 9. Фрагмент новости из телеграм-канала «Газета.ru», посвященный выходу на экраны кинофильма *Государь* (2025, реж. С. Гинзбург)

Источник: [В рамках ПМЭФ состоялся…, URL].

Представленный пресс-релиз представляет собой аналог «поста» в социальных сетях, однако с точки зрения компоновки материала напоминает скорее стандартный пресс-релиз, размещаемый в традиционных СМИ. В его состав входят вербальная (текстовая) и иконическая (визуальная) составляющие, представленные, соответственно, текстом новости и сопровождающими её кадрами из кинофильма. Особенностью подобного пресс-релиза являются гиперссылки, позволяющие перейти к самой новости на сайте интернет-издания, а также на главную страницу данного сайта. Как и приведенный выше пример пресс-релиза в социальных сетях, данный анонс по своей семиотической природе является гетерогенным (поликодовым) образованием. Отметим, что пресс-релизы в социальных сетях и мессенджерах могут представлять собой как монокодовые, так и поликодовые и

полимодальные тексты, а при их создании преимущество отдается последним двум типам, что связано с доминированием визуальной культуры в последние годы на современном этапе развития общества.

Пресс-релиз подобного типа принадлежит одновременно трем дискурсам: его прецедентное содержание обусловлено кинодискурсом, в то время как форма – медиа- (в большей степени, в силу формата анонса) и интернет-дискурсами (в части размещения на интернет-площадке/сайте); функционирование данной полидискурсивной единицы осуществляется в интернет-дискурсе.

Обратимся к следующей принадлежащей нескольким дискурсам единице – кинорецензии, полидискурсивная сущность которой подробно описана в диссертации В.А. Эрман [Эрман 2011]. Как и в случае с пресс-релизом, кинорецензия может представлять собой полидискурсивную единицу, принадлежащую кино- и медиа-дискурсам, а также кино-, медиа- и интернет-дискурсам.

Первый тип кинорецензии представлен в письменном (статьи в газетах и специализированных журналах) и устном/звуковом (обсуждение на радио) форматах. Примерами рецензий исследуемых нами кинодискурсов могут быть рецензии устного/звукового формата на радио “FranceInter” ["L’Amour Ouf"…, URL] и рецензия письменного формата в журнале “Le Figaro” [L'Amour Ouf…, URL] на кинофильм *L’Amour Ouf* (возможный дословный перевод – «Сумасшедшая любовь», российская локализация – «Разбитые сердца», 2024, реж. Ж. Леллуш). Примерами рецензии устного формата на англоязычные и русскоязычных кинофильмы могут служить “ ‘Charlies Angels’ The Review” на кинофильм *Charlie's Angels* («Ангелы Чарли», 2019, реж. Э. Бенкс) на британском радио “RhemaFM” [Charlie’s Angels …, URL] и «Плохой хороший фильм “Мастер и Маргарита”» на ленту *Мастер и Маргарита* (2024, реж. М. Локшин) на русскоязычном радио «Град Петров» [Плохой хороший фильм…, URL]. В свою очередь, в качестве рецензий письменного формата можно привести рецензии на российские кинофильмы *Пророк. История Александра*

Пушкина (2025, реж. Ф. Умаров) [В Москве прошла премьера…, URL] и *Майор Гром. Игра* (2024, реж. О. Трофим) [Товарищ майор против…, URL] в «Российской газете», и на американские кинофильмы *Batman v Superman: Dawn of Justice* («Бэтмен против Супермена: На заре справедливости», 2016, реж. З. Снайдер) [Review: ‘Batman…, URL] и *How to Train Your Dragon* («Как приручить дракона», 2025, реж. Д. ДеБлуа) [‘How to Train …, URL] в американской газете “The New York Times”.

Принадлежность кинорецензии первого типа к двум дискурсам обусловлена формой текста медиа-дискурса (рецензия на кинопроизведение) и прецедентным содержанием кинодискурса (описание кинофильма). Функционирование кинорецензии данного типа как полидискурсивной единицы осуществляется в медиадискурсе.

В свою очередь, кинорецензии второго типа функционируют в интернет-дискурсе, а их существование вне интернет-пространства не представляется возможным. Примером подобных кинорецензий являются тексты в интернет-изданиях (существующих исключительно в онлайн-формате), а также на страницах онлайн-кинотеатров и посвященных кино интернет-сайтах. Так, уже упомянутое российское общественно-политическое интернет-издание «Газета.ru» публикует на сайте кинорецензии, не имеющие печатных версий (в частности, отзыв на ленту *Туда*, 2025, реж. И. Петухов) [Роуд-муви «Туда»…, URL]. Также печатными версиями не обладают американский интернет-журнал “Slate.com” и его французская версия “Slate.fr”, на сайте которых публикуются рецензии на идущие в прокате кинофильмы, например, *Mission: Impossible - The Final Reckoning* («Миссия невыполнима: Финальная расплата», 2025, реж. К. Маккуорри) [The “Final” Mission…, URL] и *Les Âmes sœurs* (дословный перевод – «Родственные души», 2023, реж. А. Тешине) [«Les Âmes sœurs»…, URL] соответственно.

Интересным примером являются личные сайты киноблогеров, в частности, сайт Джейсона Керина (Jason Kerin) “Jason’s Movie Blog”, на котором автор размещает собственные рецензии на кинофильмы, например,

обзор на ленту *Lilo & Stitch* («Лило и Стич», 2025, реж. Д. Флетчер-Кэмп) [“STITCH” ING TOGETHER…, URL] с подробным описанием сюжета, сильных и слабых сторон кинопроизведения и оценкой по пятибалльной шкале.

Существенным отличием второго формата кинорецензии является её поликодовость, то есть размещение в «тексте» рецензии кадров из кинофильма, позволяющих говорить о наличии в ней двух составляющих – вербальной и иконической.

Таким образом, полидискурсивность кинорецензии обусловлена её принадлежностью к нескольким дискурсам. Кинорецензия может быть полидискурсивной единицей медиа- и кинодискурсов при её стандартном функционировании в пространстве медиадискурса и медиа-, кино- и интернет-дискурсов в случае существования данного жанра сугубо в сети Интернет, в частности, на сайтах интернет-изданий.

Обратимся к следующей полидискурсивной единице – обзору на кинофильм. Обзор на кинофильм как новый жанр появился в связи с широким распространением видеохостингов (таких, как Youtube, RuTube) и социальных сетей. Размещение в них видеороликов в личных каналах пользователей позволило высказывать свое мнение и/или составлять полноценное описание кинопроизведения, сопровождая его собственным комментарием. Большинство из подобных обзоров, существующих на данный момент в сети Интернет, создано блогерами – представителями «новых медиа». Форматом самого видеоролика, как правило, является описание кинопроизведения и последующие рассуждения о нем с использованием кадров из фильма или его трейлера, а также (реже) фрагментов интервью актеров и режиссера. Примером видеоролика-обзора является видео *Top 5 des films français les plus terrifiants* [Top 5 des films …, URL] пользователя “French mornings with Elisa”, в котором описываются пять популярных французских фильмов ужасов. В англоязычном интернет-пространстве особой популярностью пользуется интернет-блогер и комик Даг Уокер (Doug Walker), выступающий под

псевдонимом “Nostalgia critic” и публикующий свои ролики на канале “Channel Awesome”, например, обзор на кинофильм *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* («Пираты Карибского моря: Проклятие Чёрной Жемчужины, 2003, реж. Г. Вербински) [Pirates of the Caribbean…, URL]. В качестве примеров российских киноблогеров можно привести Евгения Баженова (псевдоним и одноименный канал BadComedian), Александра Соколова (псевдоним «Сокол», канал Sokol[off]), первый из которых снимает обзоры в основном на российское кино, а второй – на зарубежное. Примером деятельности Е. Баженова может служить обзор на кинофильм *Черновик* (2018, реж. С. Мокрицкий) [[BadComedian] – ЧЕРНОВИК…, URL]. Александр Соколов, в свою очередь, также периодически выпускает обзоры на российское кино, например, видеоролик, посвященный критике кинофильмов *Холоп 2* (2023, реж. К. Шипенко) и *Бременские музыканты* (2023, реж. А. Нужный) [ХОЛОП 2 и БРЕМЕНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ…, URL].

Важной особенностью перечисленных полидискурсивных единиц является полимодальный характер. Их прецедентным содержанием является кинотекст, представленный преимущественно кадрами из кинофильма или трейлера, а также репликами протагонистов произведения. По форме обзор как продукт соответствует формату информационного ресурса, что позволяет говорить о форме медиадискурса. Функционирование обзоров на видеохостингах и социальных сетях осуществляется в интернет-дискурсе.

Существует также смешанный жанр, сочетающий в себе одновременно черты кинорецензии и обзора на кинофильм и публикуемый на интернет-сайтах российских СМИ. Его примером может служить подобный обзор на кинофильм «Время первых» на сайте «Первого канала» [«Время первых»…, URL]. Структурно он включает в себя описание кинопроизведения, информацию о команде режиссера и актерах, съемках произведения, кадры из фильма, а также не совсем стандартные для кинорецензии элементы – трейлер, интервью с актерами в мультимедийном формате, цитаты актеров, режиссера и оператора в текстовом формате. Завершается текст поименным

перечислением всех принявших участие в создании кинофильма: режиссера и его команды, актеров, и студии производства.

Мы предполагаем, что появление подобного нового смешанного жанра обусловлено цифровизацией традиционных СМИ и необходимостью производить дополнительный контент на своих сайтах, преимущественно поликодового и полимодального характера, для привлечения аудитории. Как и в случае с видеороликами, создаваемыми блогерами, эта полидикурсивная единица функционирует в интернет-дискурсе, обладает формой медиа-дискурса и прецедентным содержанием кинодискурса.

Однако, обзоры на кинофильм также могут функционировать в медиадискурсе, если они представляют собой специально созданные авторские журналистские проекты, в том числе выходящие на телевидении или на сайтах традиционных СМИ. Примером подобного типа обзора может служить видеоролик *Qu'est-ce qu'on fait au Bon Dieu : on y croit… ou pas* («Чем же мы прогневили Бога: верим или нет») на канале французской газеты "Le Parisien", где журналисты Пьер Вавасёр (Pierre Vavasseur) и Ив Жаэгле (Yves Jaeglé) высказывают свое мнение об одноименном кинофильме *Qu'est-ce qu'on fait au Bon Dieu* (дословный перевод – «Чем же мы прогневили Бога?», российская локализация – «Безумная свадьба», 2014, реж. Ф. де Шоврон). Отметим, что данный обзор создан в дополнение к текстовой рецензии на ленту, которую журналисты опубликовали на страницах издания [Qu'est-ce qu'on a encore…, URL]. Другим примером является американское радиошоу "The Bobby Bones Show" («Шоу Бобби Боунса»), где по вторникам выходит программа *Tuesday review day*: ведущие и приглашенные гости обсуждают новинки кинопроката, а также зарекомендовавшие себя киноленты и сериалы. В частности, программа от 3 декабря 2024 г. [Tuesday Reviews Day…, URL] была посвящена дискуссии вокруг англоязычных сериала *From* («Извне», 2022-н.в., реж. Дж. Бендер, Б. Тернер, А. Ла Рош и др.) и киноновинкам *Gladiator II* («Гладиатор II», 2024, реж. Р. Скотт) и *Our Little Secret* («Наш маленький секрет», 2024, реж. С. Херек). Подчеркнем, что, в угоду

современной аудитории, радиопередача выходит в различных форматах: устном в виде подкаста на сайте с небольшой аннотацией к нему и в формате видеоролика на одноименном канале, что позволяет расценивать эту полидискурсивную единицу одновременно как монокодовую и полимодальную. Полидискурсивность рассмотренных единиц обусловлена прецедентным содержанием кинотекста и, соответственно, кинодискурса, в то время как по форме они соответствуют медиадискурсу. Их функционирование, как было отмечено выше, осуществляется в медиадискурсе.

Таким образом, жанр обзора кинофильма как полидискурсивной единицы обладает свойственной ему спецификой, преимущественно связанной с функционированием в различных дискурсах. В случае размещения обзора на кинопроизведение исключительно на ресурсах, относящихся к сети Интернет, правомерно говорить о принадлежности данного типа единицы одновременно к семиотическому пространству интернет-дискурса (на основе функционирования), медиадискурсу (на основе формы) и кинодискурсу (на основе прецедентного содержания). При размещении обзора в традиционных СМИ, включая их интернет-сайты или каналы, функционирование обзора осуществляется в медиадискурсе, его форма также соответствует медиадискурсу, а прецедентное содержание обусловлено кинодискурсом, тогда как интернет-дискурс только опосредует площадку их функционирования, не внося существенных элементов в форму или содержание единицы.

В качестве полидискурсивной единицы также правомерно трактовать интервью с актерами и создателями кинофильма. Интервью представляет собой жанр медиадискурса и по форме принадлежит именно данному дискурсу. В свою очередь, его прецедентное содержание обусловлено кинодискурсом и, в частности, кинофильмом как предметом повествования. Примером анализируемой полидискурсивной единицы являются интервью с актерами и командой создателей кинофильма *Astérix et Obélix : au service de Sa*

Majesté (дословный перевод – «Астерикс и Обеликс: на службе Ее Величества», российская локализация – «Астерикс и Обеликс в Британии», 2012, реж. Л. Тирар) [Astérix et Obélix…, URL], интервью исполнителя главной роли в трилогии кинофильмов о «Железном человеке» (*Iron man*, 2008, 2010, 2013) Р. Дауни младшего американскому изданию “Variety” об отсутствии планов на четвертую часть многосерийного фильма [Robert Downey Jr…, URL], интервью режиссера кинофильма *Движение вверх* (2017) А. Мегердичева [Режиссер Антон Мегердичев…, URL] и актеров, исполнивших главные роли в произведении [ДВИЖЕНИЕ ВВЕРХ…, URL], интервью и представление выходящей на экраны кинокартины *Хочу замуж* (2022, реж. С. Карпунина) актёром М. Биковичем в эфире программы «Вечерний Ургант» на «Первом канале» [Милош Бикович…, URL]. Приведенные примеры подчеркивают различный формат представления записанного интервью реципиенту: текстовый и мультимедийный, что позволяет трактовать их как монокодовые и полимодальные полидискурсивные единицы соответственно.

Интервью как полидискурсивная единица в основном относится одновременно к семиотическим пространствам медиа- и кинодискурса, по форме принадлежа к первому, при этом будучи обусловлена прецедентным содержанием кинодискурса. Функционирование интервью осуществляется в медиадискурсе. В случае размещения интервью исключительно на интернет-площадках, вне традиционных СМИ, правомерно говорить о его функционировании в интернет-дискурсе и принадлежности трем дискурсам (интернет-, кино- и медиа-).

К полидискурсивным единицам медиа- и кинодискурсов также правомерно отнести репортаж о съемках кинофильма, именуемый в английской и французской традиции как *making-of*. Подобный продукт, отличающийся полно- или короткометражным форматом, представляет собой подобие документального кинофильма, в котором зрителю раскрывается процесс производства произведения. Примером может служить полноценный полнометражный репортаж о съемках кинопроизведения – фильм *Astérix &*

Obélix: Mission Cléopâtre - Le Comankonafé (российская локализация – «Как снимали “Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра”», 2003, реж. А. Шаба), длительностью 1 час 55 минут, вышедший на DVD и повествующий об истории съемок кинокартины *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre* («Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра», 2001, реж. А. Шаба). Однако, в основном такие кинофильмы являются короткометражными: так, ленте *Воздух* (2023, реж. А. Герман младший) посвящены сразу несколько репортажей, основным из которых являются *Реальность «Воздуха»*, где режиссер, актёры и специалисты принимавшей участие в съемках произведения студии “XOVP” рассказывают об особенностях фильма и революционных методах съемки [«Реальность „Воздуха“»…, URL]. Реже снимаются репортажи о производстве сериалов: например, созданию популярного российского сериала *Молодежка* (2013-2019, реж. С. Арланов, А. Головков), представляющего историю молодежной, а затем и взрослой хоккейной командах, посвящены целых три документальных кинофильма *Молодежка. Фильм о фильме. Часть 1*, *Молодежка. Фильм о фильме. Часть 2*, *Молодежка-2. Фильм о фильме*. Подобный тип «репортажа» о киноленте включает в себя интервью с актерами и съемочной группой, кадры из фильма, кадры со съемок произведения. Прецедентным содержанием перечисленных кинофильмов являются кадры из оригинального произведения.

Другим примером репортажа является так называемая «фичуретка» (англ. *featurette*) – короткометражный фильм, рассказывающий о создании кинофильма или определенных аспектах фильма – дизайне костюмов, особенностей съемок и др. На сегодняшний день выпуск многих фичуреток предшествует появлению самого кинофильма на экранах, выступая в качестве элемента его рекламной кампании. Например, в фичуретке *New Hero* (2016), напоминающей видеоролик и представляющей потенциальному зрителю нового героя «киновселенной Гарри Поттера» – Ньюта Саламандера, основного персонажа кинофильма *Fantastic Beasts and Where to Find Them* («Фантастические твари и где они обитают», 2016, реж. Д. Йейтс), автор

одноименного произведения Дж. К. Роулинг и исполняющий главную роль Э. Редмэйн раскрывают детали и сюжетную линию произведения. Схожие фичуретки сняты в преддверии выхода на экраны кинофильма *Avengers: Endgame* («Мстители: Финал», 2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо), в которых актеры, например, исполнительница роли Черной вдовы Скарлетт Йоханссон, повествуют о судьбе своих героев. Основу данных короткометражных фильмов составляют кадры из самого кинопроизведения и/или его трейлера, а также кадры из интервью с режиссерами и/или актерами.

Оба типа приведенных полидискурсивных единиц обладают прецедентным содержанием кинодискурса и формой медиадискурса, поскольку их формат скорее соотносится с такими жанрами последнего как интервью или репортаж. Их функционирование осуществляется в медиадискурсе.

Еще одной из рассматриваемых нами в рамках взаимодействия медиа- и кинодискурса полидискурсивных единиц является субвидема «клип», принадлежащая также к семиотическому пространству интернет-дискурса и функционирующая в нем. Как и описанные выше в рамках взаимодействия кино- и интернет-дискурсов субвидемы «шортс» и «рилс», «клип» представляет собой короткометражный видеофрагмент, отличающийся полимодальной природой, так как сочетает в себе видео-, аудиальную и текстовую составляющие. Отличие субвидемы «клип» от других элементов данного класса единиц видится нам в его новостной направленности, в связи с чем правомерно говорить о высокой информативности и превалировании информационной функции данной субвидемы. Другими особенностями «клипа» являются монтированный сюжет, что сближает его с другой субвидемой – «рилс», а также преобладание сложных повествовательных предложений и лексики из других видов дискурса (публицистического, политического, научного, экономического, юридического, медиадискурса и др.) и менее частотное (из всех субвидем) использование эмоционально-

окрашенной лексики и эмодзи-знаков, что связано со спецификой новостных сюжетов, траслируемых в субвидеме [Анисимов, Анисимова 2024].

В общем виде определить субвидему «клип» можно как *коммуникативную прагматическую полимодальную интердискурсивную субвидему информационного содержания, принадлежащую семиотическому пространству интернет-дискурса, медиадискурса, а также кинодискурса при заимствовании его элементов в структуру ролика, и направленную на описание конкретного объекта или информирование реципиента о произошедшем событии.*

Как было упомянуто выше, субвидема «клип» функционирует в интернет-дискурсе, имеет форму медиадискурса (как информационный ресурс) и может обладать прецедентным содержанием ряда других дискурсов, в числе которых не последнее место занимает кинодискурс. Обладая прецедентным содержанием кинодискурса, субвидема «клип» является элементом его семиотического пространства. В большинстве случаев формат подобного короткометражного видеофрагмента представляет собой краткое описание автором сюжета кинофильма с возможным последующим комментированием какого-либо аспекта, касающегося самого произведения: это могут быть размышления о заложенных в нем идеях, обсуждение игры актеров, места кинофильма в ряду кинофильмов того же жанра и др. Элементы кинотекста, присутствующие в клипе, служат иллюстрацией эпизодов или идей, которые описываются или комментируются автором, а также составляют визуальный фон субвидемы. Отметим, что сюжет кинофильма и последующий связанный с ним авторский комментарий могут передаваться автором посредством нескольких структурных элементов клипа: аудиальной составляющей при рассказе от первого лица, текстовой составляющей при помощи субтитров, малоформатного комментария и малоформатного гипертекстового комментария через хэштеги.

В силу своей информационной направленности и содержания, субвидема «клип» как полидискурсивная единица, обладающая прецедентным

содержанием кинодискурса, понимается в диссертации как аналог обзора в интернете и рецензии в различном медиапространстве, однако характеризующаяся обязательными полимодальной природой и короткометражным форматом.

В качестве примера субвидемы «клип» с прецедентным содержанием кинодискурса приведем короткометражный видеофрагмент *Largo Winch : Le Prix de l'Argent – James Franco, un rôle sans éclat ?* («Ларго Винч: цена денег», российская локализация – «Ларго Винч: гнев прошлого» – Джеймс Франко, игра без блеска в глазах»), вышедший на канале "COFFEE BREAK GEEK", в котором автор проводит анализ игры актера Джеймса Франко, исполняющего главную роль Ларго Винча.

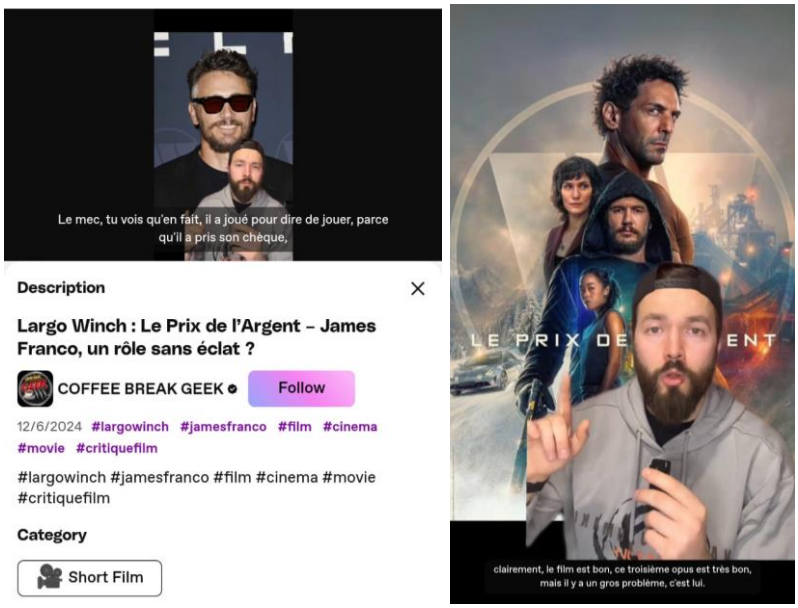


Рис. 10. Пример субвидемы «клип», содержащей рецензию на игру Джеймса Франко – исполнителя роли Ларго Винча

Источник: [Largo Winch : Le prix…, URL].

В качестве прецедентного содержания кинодискурса, помимо самого главного героя и исполнителя его роли, присутствуют кадры с отдельными сценами из фильма (рис. 10).

Другим примером субвидемы «клип» может быть сопоставление кинофильма и продукта, снятого по его мотивам. Например, в короткометражном видеофрагменте *Mr & Mrs Smith TV show VS original movie*

(«Мистер и миссис Смит ТВ-шоу (сериал – В.А.) VS кинофильм») автора “CasanovaBrown”.

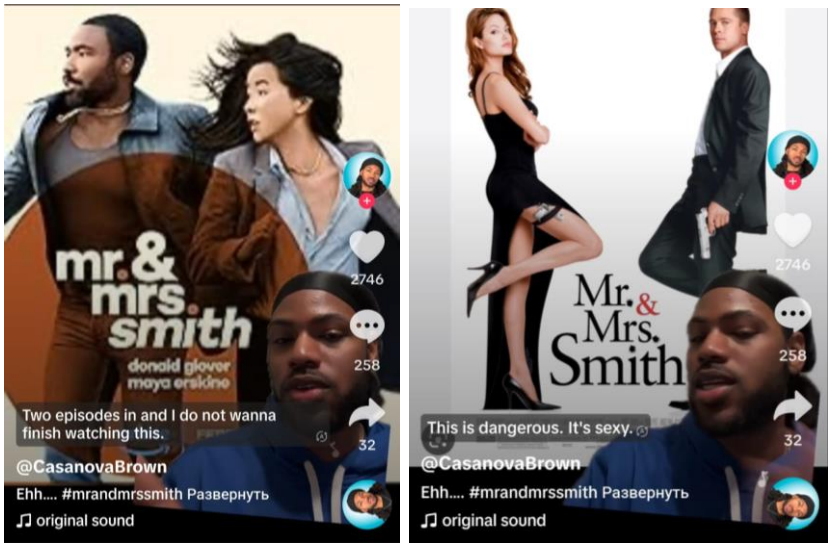


Рис. 11. Сопоставление кинофильма и сериала *Mr & Mrs Smith*

Источник: [Ehh... #mrandmrssmith, URL].

В короткометражном видеофрагменте проводится сопоставление первых двух эпизодов вышедшего на стриминговом сервисе Netflix сериала и оригинального кинопроизведения, в том числе сюжета, состава актеров и их игры, в ходе которого предпочтение отдается кинофильму (рис. 11).

Третьим примером может служить короткометражный видеофрагмент «Любезный о Аноре» на канале “Lyubeznov52”, в ходе которого автор представляет краткий обзор на произведение *Anora* («Анора», 2024, реж. Ш. Бейкер), рассказывая в том числе о его номинациях, актерах и сюжете, приводя личное мнение в заключение (рис. 12).

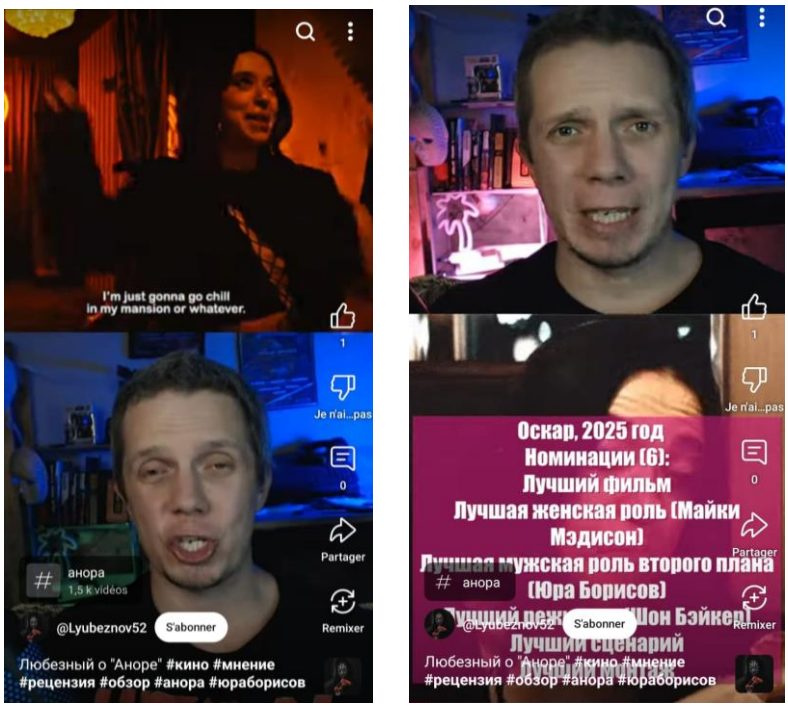


Рис. 12. Пример обзора на кинофильм посредством субвидемы «клип»

Источник: [Любезный о "Аноре", URL].

Отметим, что приведенные примеры подчеркивают разнообразие короткометражных видеофрагментов информационного содержания, объединяемых нами под общим термином «субвидема “клип”»: рецензия на игру актера, сопоставление двух продуктов киноиндустрии – фильма и сериала, а также краткий обзор на конкретное кинопроизведение. Подчеркнем соответствие всех приведенных примеров структуре стандартной субвидемы «клип» с наличием, в том числе, хештегов и текстового комментария.

Таким образом, рассмотренные нами примеры субвидемы «клип» одновременно принадлежат семиотическому пространству интернет- (в соответствии с функционированием), медиа- (по форме) и кинодискурса (по прецедентному содержанию). Как и любая субвидема, «клип» может изменять свое прецедентное содержание, поэтому к семиотическому пространству кинодискурса он принадлежит только в случае выполнения кинотекстом роли основы его сюжета. Отличие субвидемы «клип» от кинорецензии и обзора на кинофильм, функционирующих в сети Интернет, заключается в короткометражности данной полидискурсивной единицы.

2.2.2.4. Полидискурсивные единицы кинодискурса и дискурса сетевой литературы

Реже встречаются полидискурсивные единицы, принадлежащие одновременно семиотическим пространствам кинодискурса и дискурса сетевой литературы. В качестве основной полидискурсивной единицы в данном случае правомерно выделить так называемый *фанфик* – «производное литературное произведение, основанное на каком-либо оригинальном произведении (как правило, литературном или кинематографическом), использующие его идеи сюжета и (или) персонажей» [Денисова 2012, с. 141]. По своей сюжетной составляющей фанфик может представлять собой продолжение, предысторию, пародию или альтернативную версию происходящих в оригинальном произведении (в том числе кинофильме) событий. Существуют также «комплексный» вариант фанфика, именуемый *кроссовером* – «переплетением нескольких произведений», протагонистами которого могут одновременно являться герои совершенно не связанных между собой художественных и кинопроизведений [Там же, с. 141]. Примером фанфика, в качестве источника заимствования сюжета и/или персонажей которого выступают элементы кинотекста, подтверждает положение Ю.В. Сургай о возможности данного дискурса (в терминологии исследователя – кинотекста) «расширять свои интердискурсивные связи, становясь источником заимствования для текстов массовой культуры, функционирующий в разных дискурсах» [Сургай 2008, с. 5]. Подчеркнем, что фанфик рассматривается нами как один из жанров сетевой литературы, включающей также другие жанры, не представляющие собой полидискурсивные единицы с прецедентным содержанием кинодискурса.

Наибольшей популярность у современных авторов сетевой литературы пользуются американские кинофильмы, к которым для заимствования персонажей или сюжета обращаются, помимо англоязычных, также и русскоязычные и франкоязычные писатели. Так, по многосерийному кинофильму *Star Wars* («Звездные войны», 1977-2019) на международном

интернет-сайте fanfiction.net создано более сорока тысяч фанфиков [Star Wars Movies…, URL], по фильмам киновселенной Марвел, объединенных общей темой сайта как Avengers («Мстители» – наиболее кассовые произведения кинофраншизы) – свыше тридцати тысяч [Avengers Movies…, URL] (при этом существуют также отдельные фанфики, посвященные основным супергероям-«мстителям», например, Тору (Thor) или Капитану Америке (Captain America). Упомянутые кинофраншизы также пользуются успехом у русскоязычных авторов: любители «Звездных войн» могут найти для себя свыше 1100 фанфиков [Звёздные войны…, URL], в то время как фанаты киновселенной «Марвел» – свыше 1500 [Вселенная Марвел…, URL]. Не остаются в стороне и французские и франкоязычные авторы фанфиков – на одном из крупнейших французских интернет-сайтов “fanfiction.fr” на героев и сюжет каждого из двух многосерийных кинофильмов приходится свыше 50 произведений [Fandom de la fanfiction…, URL].

Меньшая аудитория собрана вокруг фанфиков по российским кинопроизведениям, в качестве примера которых можно привести работы по сериалам *Молодежка* [Молодежка. Фандом, URL] (2013-2019, реж. С. Арланов, А. Головков), *Вампиры средней полосы* (2021-н.в., реж. А. Масло, А. Богатырев, Д. Грибанов и др.) [Вампиры средней полосы…, URL] и *След* (2007-н.в., реж. И. Ромащенко, В. Кошеваров, К. Закиров и др.) [След. Фандом, URL], кинофильмам *Майор Гром: Чумной доктор* (2021, реж. О. Трофим) [Майор Гром. Фандом, URL], *Брат* (1997, реж. А. Балабанов) и *Брат 2* (2000, реж. А. Балабанов) [Брат. Фандом, URL], многосерийному фильму *Последний Богатырь* (2017, реж. Д. Дьяченко) [Последний богатырь. Фандом, URL], мультипликационному многосерийному фильму *Три Богатыря* (2004-2025, реж. К. Бронзит, И. Максимов, К Феоксистов, Е. Салабай и др.) [Три богатыря. Фандом, URL] и мультипликационному сериалу *Сказочный патруль* (2016-н.в., реж. Н. Мубинов, А. Чернова, А. Колпин и др.) [Сказочный патруль. Фандом, URL].

Анализ нашей картотеки показал наименьшую частотность обращения «сетевых писателей» к французским и франкоязычным кинопроизведениям. Особой популярностью у авторов фанфиков пользуется французский кинофильм *Le Visiteur du Futur* («Пришелец из будущего», 2022, реж. Ф. Декрак), с опорой на который на наиболее популярном международном интернет-сайте fanfiction.net создано более 15 произведений сетевой литературы преимущественно на английском языке [Le visiteur du futur, URL]. Популярными у русскоязычных читателей сетевой литературы также являются фанфики по французско-корейскому мультсериалу *Miraculous, les aventures de Ladybug et Chat Noir* (название в международном прокате – *Miraculous: Tales of Ladybug & Cat Noir*, российская локализация – «Леди Баг и Супер-Кот», 2015-н.в., реж. Т. Астрюк), в создании которого принимали участие Япония, США, Бразилия, Канада и Италия: на сегодняшний день на популярном русскоязычном сайте “fanfics.me” размещено свыше 260 фанфиков, главными героями которых являются Леди Баг и Супер-Кот [Леди Баг и кот Нуар, URL]. Среди фанфиков по французским кинопроизведениям у русскоязычных авторов можно выделить серию, посвященную фильму *Léon* («Леон, 1994, реж. Л. Бессон) [Леон. Фандом, URL].

Дискуссионным является вопрос принадлежности фанфика как полидискурсивной единицы к кинодискурсу при его создании по фильму, претекстом которого является художественное произведение. На наш взгляд, при наличии определенного уточнения со стороны авторов фанфиков и/или администрации сайта, на котором они размещаются, трактовка прецедентного содержания фанфика с позиции литературного или кинодискурса является однозначной. В то же время, в случае апелляции одновременно к художественному и кинопроизведению как претекстам фанфика (например, серия фанфиков «Шерлок Холмс и доктор Ватсон» на российском сайте “fanfics.me” имеет помету «По книгам Артура Конана Дойла и их экранизациям»), правомерно говорить о принадлежности данной полидискурсивной единице к трем дискурсам – дискурсу художественной

литературы и кинодискурсу в соответствии с прецедентным содержанием и дискурсу сетевой литературы (по форме). Фанфики с прецедентным содержанием кинодискурса, в свою очередь, принадлежат кинодискурсу и дискурсу сетевой литературы.

При отнесении фанфика к конкретному кинодискурсу релеватным является ориентация на страну выпуска и язык оригинала: например, фанфик на любом языке, посвященный французскому кинофильму, необходимо отнести к французскому (и шире – франкоязычному) кинодискурсу.

Итак, фанфик представляет собой полидискурсивную единицу, принадлежащую семиотическим пространствам двух (кинодискурсу и дискурсу сетевой литературы или дискурсу художественной литературы и дискурсу сетевой литературы) или трех (дискурсу художественной литературы, кинодискурсу и дискурсу сетевой литературы) дискурсов. В рамках данного исследования при определении внешней иерархии кинодискурса рассматриваются фанфики с прецедентным содержанием кинодискурса и формой дискурса сетевой литературы.

2.2.2.5. Полидискурсивные единицы кинодискурса и музыкального дискурса

Полидискурсивными единицами, принадлежащими семиотическим пространствам музыкального дискурса и кинодискурса выступают основная музыкальная тема (так называемый «лейтмотив» или, в англоязычной традиции – soundtrack – «звуковая дорожка», «саундтрек») и песни, используемые в фильме, в том числе специально созданные для конкретного кинопроизведения. Термин «саундтрек» также может включать в себя не только заглавную песню, но и совокупность музыкальных произведений, созданных для конкретного кинофильма. В качестве полидискурсивных единиц нами выделяются оба типа музыкальных композиций в кинофильме – основная тема и песня. Подчеркнем, что под музыкальным дискурсом мы понимаем генерализованный концепт, включающий в себя совокупность

музыкальных и песенных композиций. В рамках диссертационного исследования мы оперируем понятиями *основная тема* и *песня* как наиболее распространенными. Термин «саундтрек» используется нами как синоним вышеобозначенных понятий, однако мы учитываем, что под саундтреком к кинофильму может подразумеваться группа музыкальных композиций, фигурирующих в произведении.

Основная тема и песни из кинофильма обладают рядом отличий от ранее рассмотренных единиц по своей природе. По своей форме эти элементы относятся к музыкальному дискурсу, поскольку представляют собой музыкальный текст (в семиотическом понимании). В свою очередь, их прецедентное содержание может быть обусловлено как кинодискурсом, так и музыкальным дискурсом.

В случае использования уже существующего музыкального произведения в кинофильме, его прецедентное содержание (как и форма) связано с музыкальным дискурсом. Примером использования песни во французском кинематографе может служить композиция “Le Plat pays” французского исполнителя Жака Бреля (Jacque Brel) в кинофильме *Bienvenue chez les Ch'tis* (дословный перевод – «Добро пожаловать к Шти», российская локализация – «Бобро поржаловать», 2008, реж. Д. Бун). Частотными является применение песен культового для французской культуры исполнителя Джо Дассена (Joe Dassin), которые активно использовались в ряде произведений национального и франкоязычного кинематографов последних двадцати лет: *Si on chantait* («Давай споём», 2021, реж. Ф. Маруса), *Mystère à Saint-Tropez* («Тайна Сен-Тропе», 2021, реж. Н. Бенаму), *Le Daim* («Оленья кожа», 2019, реж. К. Дюпьё), *Enfin veuve* (дословный перевод – «Наконец-то вдова», российская локализация – «Любить по-французски», 2008, реж. И. Мерго).

Частотными являются «заимствования» уже существующих музыкальных композиций в американские кинофильмы. Например, режиссер кинофильма *Guardians of the Galaxy* («Стражи Галактики», 2014) и *Guardians of the Galaxy 2* («Стражи Галактики 2», 2017) Дж. Ганн использует популярные

американские песни 1960-1970-х гг., которые позднее были объединены им в самостоятельный альбом “Guardians of the Galaxy: Awesome Mix Vol. 1” («Стражи Галактики: Улётный микс, часть 1») и “Guardians of the Galaxy: Awesome Mix Vol. 2” («Стражи Галактики: Улётный микс. Часть 2»), посвященный кинолентам. В кинофильме *Iron man 2* («Железный человек 2», 2010, реж. Дж. Фавро) звучит песня группы “Queen” “Another One Bites The Dust”, под которую происходит бой главного героя с другом, против воли ставшим антагонистом. Песни группы также присутствуют в других лентах: например, композиция “We Will Rock You” звучит в произведении *A Knight's Tal*e («История рыцаря», 2001, реж. Б. Хелгеленд), “Under Pressure” – в картине *World's Greatest Dad* («Самый лучший папа в мире», 2009, реж. Б. Голдтуэйт), а “Somebody To Love” – в *Ella Enchanted* («Заколдованная Элла», 2004, реж. Т. О’Хейвер) в другой аранжировке и исполнении актрисы Э. Хетэуэй.

Современный российский кинематограф также отличается использованием существующих музыкальных произведений в фильмах. Популярными песнями, которые были отобраны для российских кинолент, являются, например, «Тихий огонёк моей души» группы «Високосный год», звучащей в сериале *Дальнобойщики* (2001-2012, реж. Ю. Кузьменко, Г. Николаенко), «Искала» Земфиры в фильме *Брат-2* (2000, реж. А. Балабанов), «Наше лето» группы «Валентин Стрыкало» в фильме *Аритмия* (2017, реж. Б. Хлебников). Песня группы «Альянс» «На заре» используется в сериале *Комбинация* (2024, реж. Н. Власов), фильмах *Гроза* (2019, реж. Г. Константинопольский) и совместном российско-американском фильме *Хардкор* (2015, реж. И. Найшуллер). Примером также может являться сериал *Кафе «Куба»* (2023, реж. Ж. Кадникова), где звучат песни групп «Сектор Газа», «Чай вдвоем», «Фабрика».

В последнее время фиксируется рост популярности советских песен и русской классики в сегодняшнем российском кино, в частности, таких песен групп «Пламя», «Синяя птица», «Веселые ребята», «Самоцветы», песни Анны Герман и Владимира Высоцкого [IPEX зафиксировала рост…, URL].

Напротив, при создании композиции для конкретного кинофильма, в качестве источника прецедентного содержания выступает кинодискурс. Примером подобного произведения во французской киноиндустрии может служить песня “Là-bàs” исполнителя “Noir Désir”, созданная для кинофильма *Bernie* («Берни», 1996, реж. А. Дюпонтель). В качестве примера более раннего кинопроизведения, выходящего за хронологические рамки исследуемого в диссертации эмпирического материала, можно привести песню *Un homme et une femme* («Мужчина и женщина», 1966, реж. К. Лелуш), исполняемую в одноименном кинофильме 1966 года и являющуюся одновременно его основной темой, лейтмотивом, звучащим на протяжении всего кинопроизведения, что иллюстрирует применение подобного приема во французском кинематографе еще в середине XX века. Культовым саундтреком как совокупностью композиций стали произведения композитора Яна Тирсена к кинофильму *Le Fabuleux Destin d’Amélie Poulain* (дословный перевод – «Невероятная судьба Амели Пулен», российская локализация – «Амели», 2001, реж. Ж.-П. Жёне), написавшего подавляющее большинство музыкальных композиций и песен к ленте. Итальянский композитор Л. Эйнауди (Ludovico Einaudi) является автором музыки к французскому кинопроизведению *Intouchables* (дословный перевод – «Неприкасаемые», российская локализация – «1+1», реж. О. Накаш, Э. Толедано).

Использование оригинальных саундтреков к кинофильмам свойственно и американскому кинематографу: всемирно известными являются музыкальные произведения современного немецкого композитора Ханса Циммера (Hans Zimmer) к лентам *Gladiator* («Гладиатор», 2000, реж. Р. Скотт), *The Dark Knight* («Темный рыцарь», 2008, реж. К. Нолан), *Interstellar* («Интерстеллар», 2014, реж. К. Нолан), *Batman Begins* («Бетмен: Начало», 2005, реж. К. Нолан), *Rush* («Гонка», 2013, реж. Р. Ховард), *Dune* («Дюна», 2021, реж. Д. Вильнёв), *The Last Samurai* («Последний самурай», 2003, реж. Э. Цвик), *As Good as It Gets* («Лучше не бывает», 1997, реж. Дж. Л. Брукс), *True Romance* («Настоящая любовь», 1993, реж. Т. Скотт) и многим другим, а также

мультипликационным фильмам *Kung Fu Panda* («Кунг-Фу Панда», 2008, реж. М. Осборн, Дж. Стивенсон), *The Lion King* («Король Лев», 1994, реж. Р. Аллерс, Р. Минкофф). Основные темы также специально созданы для фильмов «киновселенной Марвел»: к самому первому произведению франшизы *Iron man* («Железный человек», 2008, реж. Дж. Фавро) саундтрек написал Р. Джавади (Ramin Djawadi) при участии в аранжировках вышеупомянутого Ханса Циммера, известный шотландский композитор П. Дойл создал основную тему фильма *Thor* («Тор», 2011, реж. К. Брана), исполняемую Лондонским симфоническим оркестром; основная песня кинофильма *Black Panther* («Черная пантера», 2018, реж. Р. Куглер) “All the Stars” была написана Л. Йоранссоном. В свою очередь, композитор А. Сильвестри принимал участие в записи саундтреков к лентам *The Avengers* («Мстители», 2012, реж. Д. Уидон), *Avengers: Infinity War* («Мстители: Война Бесконечности», 2018, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо) и *Avengers: Endgame* («Мстители: Финал», 2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо). При этом в ряде фильмов часто используются повторы основных тем, ранее созданных для предыдущих произведений кинофраншизы, что также можно классифицировать как прием интертекстуальности внутри кинофраншизы.

Наиболее известным кинокомпозитором является Г. Шор (Howard Shore), в особенности прославившийся своей работой над музыкальным сопровождением кинофильмов трилогии *The Lord of the Rings* («Властелин колец», 2001, 2002, 2003, реж. П. Джексон). Не менее культовым композитором, чьи музыкальные произведения звучат во множестве кинолент, является А. Деспла (Alexandre Desplat), обладатель многочисленных премий «Оскар» и «Гремми». Его музыку можно встретить в кинокартинах *The Curious Case of Benjamin Button* («Загадочная история Бенджамина Баттона», 2008, реж. Д. Финчер), *The King's Speech («Король говорит», 2010, реж. Т. Хупер), The Grand Budapest Hotel* («Отель Гранд Будапешт», 2014, реж. У. Андерсон), а также фильмах кинофраншизы *Harry Potter* («Гарри Поттер», 2001, 2002, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010, 2011, реж. К. Коламбус, А. Куарон,

М. Ньюэлл, Д. Йейтс) Упомянутый среди авторов музыки к фильмам «Марвел» Р. Джавади также известен по работе над музыкальной составляющей сериала *Game of Thrones* («Игра престолов», 2011-2019, Д. Наттер, А. Тейлор, А. Грейвз и др.). Перечисленные музыкальные произведения обладают прецедентным содержанием кинодискурса, поскольку созданы специально для кинопроизведений.

Для современного российского кинематографа также свойственно тесное сотрудничество с композиторами, вследствие чего зрителю представляются оригинальные музыкальные произведения, созданные для определенного кинофильма. Композитор М. Фадеев, выступая в качестве режиссера мультипликационного фильма *Савва. Сердце воина* (2015), написал для него заглавную песню, а также финальную песню к кинофильму *Бременские музыканты* (2023, реж. А. Нужный). В качестве создателей музыки и песен к кинолентам также выступал российский певец и композитор Л. Агутин, написавший такие произведения как «Большое небо» для кинофильма *Небо* (2021, реж. И. Копылов), музыку и саундтрек для фильма *«Жили-были»*, а также песню «Мне 225 лет» для кинокартины *Онегин* (2024, реж. С. Андреасян), которые позднее вошли в музыкальные альбомы автора. Другой отечественный композитор и певец В. Бутузов является автором музыки к фильмам *Брат* (1997), *Брат 2* (2000) и *Жмурки* (2005) режиссера А. Балабанова. Известным российскому зрителю также являются музыкальные произведения «Город, которого нет» И. Корнелюка к сериалу *Бандитский Петербург* (2000-2003, реж. В. Бортко, В. Сергеев, А. Бенкендорф и др.), ряд композиций С. Шнурова к фильму *Бумер* (2003, реж. П. Буслов), в том числе знаменитый «Мобильник», а группа “Uma2rman” исполняет краткий пересказ фильма *Ночной дозор* (2004, реж. Т. Бекмамбетов) в одноименной песне, звучащей в финальных титрах самой киноленты. Стоит отметить, что музыка всегда играла важную роль в отечественном кинематографе, особенно советском, а культовые песни знаменитых советских кинопроизведений до сих

пор знает множество российских зрителей [Названы самые популярные…, URL].

Частным случаем использования музыки являются сериалы. Так, в упоминаемом выше российском сериале *Молодежка* (2013-2019, реж. С. Арланов, А. Головков) используются несколько тем для семьи каждого из главных героев, написанные, как и основной саундтрек, композитором Л. Ленером, и служащих своеобразными переходами от одной сцены к другой: услышав первые звуки темы, зритель сразу может догадаться, какие из протагонистов «выйдут на сцену» в следующем кадре. На подобное свойство внутрикадровой музыки указывает Т.К. Егорова, отмечающей ее использование для «обозначения места, времени экранного действия, характеристики среды обитания персонажей» [Егорова 2014].

Другой особенностью песни и основной темы из кинофильма является обязательное функционирование этих полидискурсивных единиц в кинодискурсе. Написанные или заимствованные в конкретную ленту музыкальные произведения фигурируют в кинофильме как основной форме реализации кинодискурса, тем самым становясь его неотъемлемой частью.

Таким образом, основная тема и песня кинофильма представляют собой полидискурсивные единицы семиотических пространств кино- и музыкального дискурсов, принадлежащие по форме к музыкальному дискурсу и функционирующие в кинодискурсе. Особенностью этих полидискурсивных единиц является их возможное *двойственное прецедентное содержание*, которое можно отнести к кинодискурсу (при создании музыкальной композиции/песни для конкретного фильма) или музыкальному дискурсу (в случае использования в кинофильме уже существующего музыкального произведения).

Общей полидискурсивной единицей для музыкального, кино- и интернет-дискурсов является новая единица, которую возможно определить как «любительский видеоклип». Любительский видеоклип, распространяемый на видеохостингах и в социальных сетях, представляет собой нарезку кадров

одного или нескольких кинофильмов, сопровождающихся определенной музыкальной композицией. Прецедентное содержание данной полидискурсивной единицы обусловлено кино- (кадры из фильма) и музыкальным дискурсами, его форма относится к музыкальному дискурсу в связи с соответствием его структуры структуре музыкального клипа. Функционирование этой полидискурсивной единицы осуществляется в интернет-дискурсе. В качестве примера приведем любительский клип *Joe Dassin - Et Si Tu N'Existais Pas (Malcom B remix) ~ Nicole Kidman & Hugh Jackman* [Joe Dassin…, URL], в состав которого входит песня французского певца Джо Дассена (Joe Dassin) и кадры из австралийско-британско-американского кинофильма *Australia* (2008, реж. Б. Лурман). В клипе используются различные сцены из кинофильма, с точки зрения его автора отражающие прецедентное содержание текста песни. Другим примером является любительский клип *Joe Dassin - Salut / Jean-Paul Belmondo - Le Professionel*, где автором применяется «нарезка» сцен с участием актера Жан-Поля Бельмондо (Jean-Paul Belmondo) из кинофильма *Le Professionnel* («Профессионал», 1981, реж. Ж. Лотнер) и музыкальное произведение “Salut” Джо Дассена. Последний пример свидетельствует о популярности у авторов подобных любительских музыкальных видеоклипов также и фильмов 1980-х гг., ставших классикой французского кино.

В качестве примера использования русских кино- и музыкальных произведений как «материала» для любительских видеоклипов можно привести клип «Сергей Любавин Волчонок», в состав которого входит песня российского певца и композитора Сергея Любавина [Сергей Любавин…, URL], а также кадры из кинофильма *Марш-бросок* (2003, реж. Н. Стамбула). Видеоклип также был размещен на официальной странице исполнителя в RuTube («Песня ставшая хитом / ВОЛЧОНОК / Сергей Любавин») с уточнением о том, что создатель самого продукта из числа фанатов Сергея Любавина, неизвестен [Песня ставшая хитом…, URL].

Итак, основной особенностью любительского видеоклипа, в отличие от уже рассмотренных полидискурсивных единиц, является обладание прецедентным содержанием одновременно двух дискурсов (кино- и музыкального) при функционировании в семиотическом пространстве третьего дискурса (интернет-дискурс). В свою очередь, музыкальный дискурс обеспечивает форму репрезентации единицы. Приведенные характеристики позволяют классифицировать любительский видеоклип как *гибридную полидискурсивную единицу*, особенностью которой является наличие прецедентного содержания нескольких дискурсов.

2.2.2.6. Полидискурсивные единицы кинодискурса и дискурса видеоигр

Рассмотрим полидискурсивные единицы, принадлежащие одновременно семиотическим пространствам кинодискурса и дискурса видеоигр.

Дискурсивные практики, разворачивающиеся вокруг виртуального мира видеоигр и самих игроков, на сегодняшний день отражены в различных способах наименования. Л.В. Енбаева и Ю.С. Ханжин говорят о компьютерно-игровом дискурсе или о дискурсе компьютерной игры как разновидности компьютерного дискурса, ограниченной сферой виртуальной реальности компьютерной игры [Енбаева, Ханжин 2017]. Термин *дискурс видеоигр* встречается в работах отечественных исследователей С.С. Вдовиченко, М.Н. Харлашкина, К.В. Богдановой [Вдовиченко 2015, Харлашкин 2016, Богданова 2017], зарубежных ученых E. J. Aarseth, A. Ensslin [Aarseth 2001, Ensslin 2012]. А.А. Селютин настаивает на синонимичности данных терминов, «поскольку они оба охватывают одну и ту же сферу функционирования дискурса», отмечая, что данный дискурс «затрагивает все аспекты речевой деятельности игроков, а также околоигровое пространство» [Селютин 2022, с. 140]. В рамках диссертационного исследования мы оперируем понятием дискурс видеоигр как наиболее точно отражающим суть рассматриваемого феномена

и подчеркивающим основную форму реализации дискурса, вокруг которого построено его семиотическое пространство. Под термином «видеоигра» нами понимается генерализованное понятие игр, включающее в себя как компьютерные игры, так и игры на различных консолях.

Полидискурсивными единицами кинодискурса и дискурса видеоигр являются собственно объекты последнего – компьютерные (или видео-) игры. По форме этот тип полидискурсивных единиц относится к дискурсу видеоигр, являясь его объектом. В то же время, их прецедентное содержание обусловлено кинодискурсом, предоставляющим сюжет и/или персонажей для видеоигры. Функционирование полидискурсивной единицы осуществляется в дискурсе видеоигр.

Наиболее продуктивным с точки зрения продуцирования видеоигр по кинофильмам является англоязычный и, в частности, американский кинодискурс. Например, по кинофраншизе *Star Wars* («Звёздные войны») вышло свыше тридцати видеоигр, так или иначе затрагивающих сюжет кинолент. Другими неоднократно геймифицированными кинопроизведениями являются серия фильмов *Jurassic Park* («Парк Юрского периода»), *Matrix* («Матрица»), *Spider-man* («Человек-паук»). Созданы такие продукты индустрии видеоигр как “James Bond 007: Nightfire” по мотивам приключения Джеймса Бонда, “Mad Max” по одноименному кинофильму, “Avatar: Frontiers of Pandora” по кинофильму *Avatar* (2009, реж. Дж. Кемерон) и многие другие.

Менее распространенными являются примеры адаптации в игровом пространстве франкоязычных и русскоязычных кинофильмов. Примером видеоигр с прецедентным содержанием французского кинодискурса являются видеоигры по мотивам сюжета произведений об Астериксе и Обеликсе [Les meilleurs jeux-vidéos…, URL]. Отметим, что несмотря на то, что сам кинофильм изначально имеет своим претекстом комиксы, основу для игры составляют персонажи, фигурирующие в киноленте, с учетом их образа. Кроме того, ряд игр в точности повторяют сюжет кинопроизведения. В свою

очередь, основой для компьютерных игр послужили следующие российские кинофильмы: *Ночной дозор* (2004, реж. Т. Бекмамбетов, в 2025 вышла одноименная видеоигра), *Брат 2* (2000, реж. А. Балабанов, видеоигра «Брат 2: оБРАТно в Америку», 2000 год), *Бумер* (2004, реж. П. Буслов, видеоигра «Бумер. Сорванные башни»), *Параграф-78* (2007, реж. М. Хлебородов, одноименная видеоигра). Геймификации также подлежали сюжеты и герои мультипликационных фильмов про Трех Богатырей: *Алёша Попович и Тугарин Змей* (2004, реж. К. Бронзит), *Добрыня Никитич и Змей Горыныч* (2006, реж. И. Максимов), *Илья Муромец и Соловей-Разбойник* (2007, реж. В. Торопчин), по которым вышли одноименные видеоигры. Отметим, что большинство из приведенных в качестве примера видеоигр подверглись критике со стороны российской аудитории, а их разработчиков обвиняли в непрофессионализме.

Классифицировать конкретную полидискурсивную единицу кинодискурса и дискурса видеоигр как принадлежащую к семиотическому пространству национального кинодискурса можно на основе кинофильма, составляющего её прецедентное содержание. Так, игры, вышедшие по мотивам французских кинофильмов, необходимо отнести к семиотическому подпространству французского и франкоязычного кинодискурсов.

Таким образом, полидискурсивные единицы кинодискурса и дискурса видеоигр имеют форму и функционируют в семиотическом пространстве дискурса видеоигр, обладая прецедентным содержанием кинодискурса.

2.2.2.7. Внутренняя организация и классификация полидискурсивных единиц

Общий итог представленных полидискурсивных единиц, обусловленных интердискурсивным взаимодействием кинодискурса и других типов дискурса представлен в таблице 1.

Таблица 1. Полидискурсивные единицы кинодискурса

Полидискурсивная единица	**Форма**	**Прецедентное содержание**	**Функционирование**
Технология Product placement	Рекламный дискурс	Кинодискурс	Кинодискурс
Малоформатные тексты кинодискурса (слоган, кинопостер, трейлер)	Рекламный дискурс	Кинодискурс	Кинодискурс
Субвидема «шортс»	Интернет-дискурс	Кинодискурс	Интернет-дискурс
Субвидема «рилс»	Интернет-дискурс	Кинодискурс	Интернет-дискурс
Интернет-мем	Интернет-дискурс	Кинодискурс (полностью или частично)	Интернет-дискурс
Пресс-релиз	Медиадискурс	Кинодискурс	Медиадискурс (в случае традиционных СМИ и их интернет-сайтов)
			Интернет-дискурс (в случае «новых СМИ»)
Кинорецензия	Медиадискурс	Кинодискурс	Медиадискурс (в случае традиционных СМИ и их интернет-сайтов)
			Интернет-дискурс (в случае «новых СМИ»)
Обзор на кинофильм	Медиадискурс	Кинодискурс	Медиадискурс (в случае традиционных СМИ и их интернет-сайтов)
			Интернет-дискурс (в случае «новых СМИ»)
Интервью с актерами и создателями кинофильма	Медиадискурс	Кинодискурс	Медиадискурс (в случае традиционных СМИ и их интернет-сайтов)
			Интернет-дискурс (в случае «новых СМИ»)
Репортаж о съемках кинофильма / фичуретка	Медиадискурс	Кинодискурс	Медиадискурс
Субвидема «клип»	Медиадискурс	Кинодискурс	Интернет-дискурс

Фанфик	Дискурс сетевой литературы	Кинодискурс	Дискурс сетевой литературы
Основная тема, песня из кинофильма / саундтрек	Музыкальный дискурс	Кинодискурс (в случае создания музыкального произведения для конкретного кинофильма)	Кинодискурс
		Музыкальный дискурс (в случае «заимствования в кинофильм уже существующего музыкального произведения)	
Любительский видеоклип	Музыкальный дискурс	Кинодискурс, музыкальный дискурс	Интернет-дискурс
Видеоигра	Дискурс видеоигр	Кинодискурс	Дискурс видеоигр

Источник: составлено автором

Основываясь на приведенных характеристиках полидискурсивных единиц, представляется возможным классифицировать их по двум основным признакам: а) *по функционированию в определенном дискурсе, предоставляющем единице форму или содержание* и б) *по количеству дискурсов, к которым принадлежит единица*.

На основе функционирования полидискурсивной единицы в конкретном дискурсе правомерно выделить:

1. полидискурсивные единицы, *функционирующие в дискурсе формы репрезентации*: субвидемы «шортс» и «рилс», интернет-мем, пресс-релиз, кинорецензия, обзор на кинофильм, интервью с актерами и создателями фильма (последние четыре – в случае принадлежности к традиционным СМИ), репортаж о съемках кинофильма и фичуретка, основная тема и песня из кинофильма (в случае существования до начала съемок кинофильма), фанфик, видеоигра;

2. полидискурсивные единицы, *функционирующие в дискурсе прецедентного содержания*: технология product placement, ряд малоформатных текстов кинодискурса (слоган, кинопостер, трейлер), основная тема и песня кинофильма (в случае создания для определенного кинопроизведения);
3. полидискурсивные единицы, *функционирующие в стороннем (третьем) дискурсе*: субвидема «клип», любительский видеоклип, а также пресс-релиз, кинорецензия, обзор на кинофильм, интервью с актерами и создателями фильма в случае принадлежности к «новым СМИ».

В свою очередь, по принадлежности к количеству дискурсов, правомерно выделить две категории полидискурсивных единиц:

1. принадлежащие двум дискурсам: технология product placement, слоган, кинопостер и трейлер кинофильма, интернет-мем, пресс-релиз, кинорецензия, обзор кинофильма, интервью с актерами и создателями кинофильма (последние четыре – в случае функционирования в традиционных СМИ), репортаж о съемках кинофильма, видеоигра;
2. принадлежащие трем дискурсам: все типы субвидем, любительский видеоклип, пресс-релиз, кинорецензия, обзор кинофильма, интервью с актерами и создателями кинофильма (последние четыре – в случае функционирования в «новых СМИ»);

На основании произведенной классификации правомерно утверждать, что наиболее частотными являются полидискурсивные единицы, принадлежащие двум дискурсам и функционирующие в дискурсе их формы репрезентации. Менее частотными являются полидискурсивные единицы, принадлежащие двум дискурсам и функционирующие в дискурсе прецедентного содержания, а также принадлежащие трем дискурсам.

Подведем итог проведенному анализу. Полидискурсивные единицы представляют собой тип элементов, принадлежащий одновременно семиотическим пространствам двух и более дискурсов и выявляемый при помощи обращения к анализу междискурсивного взаимодействия.

Особенностью данного типа единиц является принадлежность по форме к одному дискурсу при наличии прецедентного содержания другого (-их) дискурса (-ов). При принадлежности полидискурсивной единицы к двум дискурсам, ее функционирование как правило происходит в дискурсе формы, реже – в дискурсе прецедентного содержания. При функционировании полидискурсивной единицы в трех дискурсах, один из них обеспечивает прецедентное содержание, второй – одновременно форму репрезентации и прецедентное содержание, а третий – среду функционирования полидискурсивной единицы.

В проанализированных в ходе исследования франкоязычном, англоязычном и русскоязычном кинодискурсах не наблюдается различий в сущности и природе полидискурсивных единиц. Наибольшим количеством полидискурсивных единиц обладает англоязычный кинематограф, что связано с доминированием на рынке киноиндустрии американских фильмов.

2.3. Генеративная и синтетическая модель кинодискурса как трехчастная модель внешней иерархии

Обращение к претекстам, а также другим дискурсам, находящимся в упорядоченных взаимоотношениях с кинодискурсом посредством общих полидискурсивных единиц, позволяет сформировать понимание его внешней иерархии, основанной на двух основных моделях.

Взаимодействие претекстов с кинодискурсом, способствующее формированию его основной формы реализации (кинофильм) и дополнительных форм реализации (мультипликационный фильм, сериал), составляет основу генеративной модели кинодискурса. При этом сами претексты выступают в качестве порождающих кинодискурс феноменов. В свою очередь, синтетическая модель кинодискурса основана на анализе взаимодействия кинодискурса с другими дискурсами на интердискурсивном уровне, где важная роль отводится полидискурсивным единицам,

принадлежащим одновременно семиотическому пространству кинодискурса и иному/иным дискурсам.

Обратимся последовательно к построению генеративной и синтетической моделей кинодискурса.

2.3.1. Генеративная модель кинодискурса

В основе генеративной модели, как уже было неоднократно подчеркнуто, находятся феномены, порождающие кинофильм как основную форму реализации кинодискурса и мультипликационный фильм и сериал как дополнительные формы реализации кинодискурса.

Выявление основных генеративных (порождающих) элементов кинодискурса требует обращения к его ключевым жанрам (комедия, мелодрама, фильм-биография, исторический фильм, боевик, фильм ужасов, триллер, приключенческий фильм) и фонду национально-прецедентных текстов франко-, англо- и русскоязычных кинодискурсов. Среди национально-прецедентных текстов трех указанных кинодискурсов выявляются художественные (литературные) произведения, биографии знаменитых личностей (известных как для конкретной страны/лингвокультуры, так и для всего мирового сообщества), исторические события, актуальные для общественной общественно-политической жизни страны (в основном в рамках рассматриваемых нами в диссертационном исследовании Франции, Великобритании, США и России) события.

Анализ жанровой составляющей и национально-прецедентных текстов трех кинодискурсов позволяет выявить их ключевые порождающие элементы: литературные произведения (включая комиксы как феномен массовой литературы), фольклорные элементы (включая неофольклор – видеоигры), исторические события, биографии знаменитых в мировом и/или национальном масштабах личностей, философские труды и идеи. Указанные элементы лежат в основе кинофильмов (мультипликационных фильмов, сериалов) и формируют их жанровую составляющую. Расхождений в

основных генеративных элементах для трех рассматриваемых кинодискурсов нами не выявлено.

Художественные произведения и фольклорные элементы служат основой для сценария кинофильма (мультипликационного фильма, сериала), где в первом случае экранизации подвергается само художественное произведение, а во втором – мифы, сказки и легенды (в том числе былины) национальной и мировой культуры.

Примеры экранизации художественных произведений приведены нами выше, в качестве дополнительного иллюстративного материала отметим франкоязычные (в том числе собственно французские) кино-, телефильмы и сериалы *L'amour dure trois ans* («Любовь живет три года», 2012, реж. Ф. Бегбедер), *Les trois mousquetaires: D'Artagnan* («Три мушкетёра: Д'Артаньян, реж. М. Бурбулон), Les trois mousquetaires: Milady («Три мушкетёра: Миледи», 2023, реж. М. Бурбулон), *Au revoir là-haut* («До свидания там, наверху, 2017, реж. А. Дюпонтель), *Illusions perdues* («Утраченные иллюзии», 2021, реж. К. Джанноли), *Bel ami* («Милый друг», 2005, реж. Ф. Трибуа); англоязычные (преимущественно британские и американские) киноленты и сериалы: *Pride and Prejudice* («Гордость и предубеждение, мини-сериал, 1995, реж. С. Лэнгтон), *The Great Gatsby* («Великий Гэтсби», 2013, реж. Б. Лурман), *The Deep Blue Sea* («Глубокое синее море», 2011, реж. Т. Дэвис), *The Green Mile* («Зеленая миля», 1999, реж. Ф. Дарабонт), *The Da Vinci Code* («Код Да Винчи», 2006, реж. Р. Ховард), *Murder on the Orient Express* («Убийство в Восточном экспрессе», 2017, реж. К. Брана); российские кинофильмы и сериалы *Generation П* (2011, реж. В. Гинзбург), *Братья Карамазовы* (2008-2009, реж. Ю. Мороз), *Палата №6* (2009, реж. А. Горновский, К. Шахназаров), *Белая Гвардия* (2012, реж. С. Снежкин), *Мастер и Маргарита* (мини-сериал, 2005, реж. В. Бортко; полнометражный кинофильм 2023, реж. М. Локшин), *Доктор Живаго* (2006, реж. А. Прошкин), *Тихий Дон* (2015, реж. С. Урсуляк), *Географ глобус пропил* (2013, реж. А. Велединский), *Дети Арбата* (2004, реж. А. Эшпай).

Интерес современного кинематографа к произведениям мирового и национального наследия не случаен: каждая из рассматриваемых нами киноиндустрий в разные эпохи выпускала большое количество экранизаций, при этом классика мировой литературы подвергается адаптации на экране вне зависимости от её принадлежности к конкретной стране и/или лингвокультуре. В частности, в аноглоязычном кинематографе экранизации подвергаются русская и французская классика – *War & Peace* («Война и мир», сериал по одноименному роману-эпопее Л.Н. Толстого, 2016, реж. Т. Харпер), *Anton Chekhov's The Duel* (адаптация на экране повести А.П. Чехова «Дуэль», 2010, реж. Д. Кошашвили), *Les Misérables* (кинофильм по одноименному произведению В. Гюго «Отверженные», 2012, реж. Т. Хупер). В свою очередь, в советском и российском кинематографе нашли отражение произведения французских и британских классиков – экранизация романа Стендаля *Красное и черное* (1976, реж. С. Герасимов), новеллы О. Уайлда *Кентервильское привидение* (1970, реж. В. Брумберг, З. Брумберг), сериалы по одноименным романам А. Дюма-отца и О. Маке *Графиня де Монсоро* (1998, реж. В. Попков), и А. Дюма-отца *Королева Марго* (1996, реж. А. Муратов), *Шерлок Холмс* (2013, реж. А. Кавун) как адаптация на экране детективных рассказов А. Конан Дойля о гениальном сыщике. Тем не менее, каждая из крупных киноиндустрий (французская и бельгийская, британская и американская, российская) стараются делать акцент на экранизацию литературного наследия собственных произведений. Тенденцией последних лет является отсутствие экранизации российской классики зарубежом и классики иностранной литературы в России, что связано с современной политической обстановкой.

Частным случаем адаптации художественных произведений можно считать комикс – феномен массовой литературы XX-XXI вв. [Баранская 2023]. Жанровая составляющая комиксов и их направления на сегодняшний день отличаются большим разнообразием: среди них выделяются графический роман, манга, сёдзё, сёнэн, кодомо, супергеройские комиксы, комик-стрип [Большая российская энциклопедия].

На сегодняшний день лидерами индустрии комиксов являются две компании, называемые в США Big Two Comics – “Marvel Comics” и “DC Comics”, специализирующиеся на так называемом «супергеройском жанре» и становящиеся источником целого ряда продуктов (видеоигр, анимационной продукции), основное место среди которых занимают кинофильмы и сериалы. Так, на сегодняшний день, киностудия “Marvel Studios” сняла свыше 100 полнометражных и короткометражных художественных кинофильмов, сериалов, мультипликационных фильмов, большинство из которых известны всему миру [Студия «Marvel Studios Inc.», URL]. В качестве наиболее успешных полнометражных художественных кинофильмов, основанных на комиксах, приведем *Avengers: Infinity War* («Мстители: Война Бесконечности», 2018, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо), *Avengers: Endgame* («Мстители: Финал», 2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо), *Iron Man Three* («Железный человек 3», 2013, реж. Ш. Блэк), *Thor: Ragnarok* («Тор: Рагнарёк, 2017, реж. Т. Вайтити), *Captain America: The Winter Soldier* (дословный перевод – «Капитан Америка: Зимний солдат», российская локализация – «Первый мститель: Другая война», реж. Э. Руссо, Дж. Руссо), *Guardians of the Galaxy* («Стражи Галактики», 2014, реж. Дж. Ганн). Свыше 40 кинофильмов, сериалов и мультипликационных фильмов сняты по комиксам издательства “DC”, в частности: *The Flash* («Флеш», 2014-2023), режиссерами которого в разные периоды выступили свыше 30 человек, *Wonder Woman* («Чудо-женщина», 2017, реж. П. Дженкинс), *Batman vs Superman: Dawn of Justice* («Бэтмен против Супермена: На заре справедливости», 2016, реж. Зак Снайдер), *Suicide Squad* («Отряд самоубийц», 2016, реж. Д. Эйр), *Justice League* («Лига Справедливости», 2017, реж. З. Снайдер) и четырехчасовая оригинальная режиссерская версия последней работы *Zack Snyder's Justice League* («Лига справедливости Зака Снайдера», 2021, реж. З. Снайдер). Известными являются и другие американские фильмы, в основу которых положены комиксы: например, *V for Vendetta* («“V” значит Вендетта», 2006, реж. Дж. МакТиг), снятый по одноименному графическому роману Алана

Мура, *The Addams Family* («Семейка Аддамс», 1991, реж. Б. Зонненфельд), опирающийся, помимо серии комиксов Чарльза Аддамса, еще и на одноименный сериал.

Именуемые «bandes dessinées» (досл. «рисованные полоски») во французском языке, комиксы «являются неотъемлемой частью франкоязычной лингвокультуры» [Дебренн 2019, с. 168], где ведущие позиции завоеваны Францией и Бельгией. На сегодняшний день киноадаптации получили ряд комиксов *Valérian et la Cité des mille planètes* (международный прокат – “Valerian and the City of a Thousand Planets”, российская локализация – «Валериан и город тысячи планет», 2017, реж. Л. Бессон) совместного производства ряда стран, ведущая роль среди которых принадлежит Франции, Китаю, Бельгии и США, французско-американский *Les chevaliers du ciel* («Рыцари неба», 2005, реж. Ж. Пирес) по мотивам комиксов Ж.-М. Шарлье и А. Удерзо, франко-бельгийский многосерийный кинофильм про Ларго Винча (2008, 2011, 2024), также созданный на основе франко-бельгийских комиксов за авторством Ф. Франка и Ж. Ван Хамме. Экранизированы и собственно французские *L'Enquête corse* (дословный перевод – «Расследование на Корсике», российская локализация – «Корсиканец», 2004, реж. А. Берберян) по комиксам Рене Петийона и *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* («Необычайные приключения Адель», 2010, реж. Л. Бессон) по одноименным комиксам Ж. Тарди. Наибольшей популярностью у французского и мирового зрителя пользуется знаменитая кинофраншиза про Астерикса и Обеликса (1999, 2002, 2008, 2012, 2023), наряду с которой снят ряд полнометражных мультипликационных фильмов, в частности, франко-бельгийский *Astérix : Le Secret de la potion magique* («Астерикс и тайное зелье», 2018, реж. А. Астье, Л. Клиши) и совместный франко-бельгийский сериал *Astérix & Obélix : Le Combat des Chefs* («Астерикс и Обеликс: Поединок вождей», 2025, реж. А. Шаба, Ф. Жубер).

Важную роль во франкоязычном кинодискурсе занимает экранизация бельгийских комиксов, основное внимание в которых уделено неутомимому

журналисту Тинтину (Tintin) и приключениям двух друзей – медведя Эрнеста (Ernest) и мышки Селестины (Célestine). В рамках адаптации комиксов на экраны вышли совместный проект Франции, Бельгии и Люксембурга при участии США *Ernest et Célestine* (российская локализация – «Эрнест и Селестина: Приключения мышки и медведя», 2012, реж. С. Обье, В. Патар, Б. Реннер), франко-люксембургский *Ernest et Célestine, le voyage en Charabie* (дословный перевод – «Эрнест и Селестина, путешествие в Тарабарию», российская локализация – «Эрнест и Селестина: Новые приключения», 2022, реж. Ж. Шен, Ж.-К. Роже) и французский сериал *Ernest et Célestine, La Collection* («Эрнест и Селестина», 2017-2021, реж. Ж. Шен, Ж.-К. Роже). История про Тинтина получила экранизации в ряде французских и бельгийских кинофильмов XX в. – например, *Tintin et le mystère de la Toison d'Or* («Тинтин и загадка золотого руна, 1961, реж. Ж.-Ж. Вьерн), после чего новые экранизации, в том числе на родине комикса, не делались. Однако Тинтин получил и международное признание, появившись в сериале *The Adventures of Tintin* («Приключения Тинтина, 1991-1992, реж. С. Бернаскони), совместном проекте Франции, Канады, Бельгии и США, а также американском *The Adventures of Tintin* (дословный перевод – «Приключения Тинтина», российская локализация – «Приключения Тинтина: Тайна единорога», 2011, реж. С. Спилберг).

В России жанр комикса не является распространенным, однако очевидный рост интереса к данному виду массовой литературы наблюдается с начала XXI в., что в том числе сказывается на интересе издательств [Баранская 2023]. Российский кинематограф, в свою очередь, не отличается активным использованием комиксов в качестве претекстов выпускаемых продуктов, в связи с чем тенденцию к экранизации отечественных и/или зарубежных комиксов нельзя назвать устойчивой. На сегодняшний день адаптацию на экране получили комиксы издательства “Bubble” о майоре полиции Игоре Громе – *Майор Гром: Чумной Доктор* (2021, реж. О. Трофим), *Гром: Трудное детство* (2023, реж. О. Трофим) и *Майор Гром: Игра* (2024, реж. О. Трофим).

Предшественником полнометражных картин стал короткометражный фильм *Майор Гром* (2017, реж. В. Беседин). В прокат также вышли сериал *Крутиксы* (2021, реж. А. Бизяева, В. Лян и др.), снятые по одноименной серии комиксов того же издательства. Ведутся съемки киноленты *Настоящий герой* (реж. А. Талызин) по одноименному комиксу Влада Максименко [Главную роль…, URL]. В рамках выпуска фильма *Защитники* (2017, реж. С. Андреасян) в 2016 году появился комикс «Защитники. Книга 1», который, ввиду более раннего появления, можно считать косвенным претекстом кинопроизведения для подготовки аудитории к выходу фильма.

Подчеркнем существенное отличие комиксов как претекстов конкретных кинодискурсов: ввиду их производства национальными студиями и издательствами, в подавляющем большинстве случаев экранизации подлежат комиксы, производимые в конкретной стране и, следовательно, принадлежащие конкретному национальному кинодискурсу. Единственным обнаруженным нами примером «глобализации» комиксов на экране является американская экранизация произведений про Тинтина. Основная причина заключается в наличии «прав» на того или иного персонажа комиксов у конкретной киностудии и издательства. Дополнительной причиной, имеющей скорее культурный характер, выступает «молодость» комикса как литературного жанра по сравнению с произведениями художественной литературы, что влечет отсутствие интереса к экранизации «комиксного наследия» конкретной страны в другой лингвокультуре.

Среди трех рассматриваемых нами кинодискурсов наибольшее количество претекстов из числа экранизаций комиксов имеет англоязычный дискурс (в основном за счет американского кинематографа). Большая частотность претекстов подобного типа замечена во франкоязычном (Франция, Бельгия, Люксембург) кинодискурсе, уступающем англоязычному в масштабах экранизации, но имеющий довольно продолжительную историю. Наименьшим количеством комиксных претекстов обладает русскоязычный

кинодискурс, что связано с отсутствием развитой индустрии комиксов в России.

Феномены художественной и массовой литературы (художественные произведения, комиксы) объединяются нами в один генерализованный претекст *литература*, наиболее точно представляющий сущность прецедентных текстов и феноменов, положенных в основу кинофильмов как основной формы реализации кинодискурса, а также мультипликационных фильмов и сериалов как его дополнительных форм реализации.

Важной составляющей претекстов кинодискурса также являются фольклорные мотивы. Примером адаптации на экране мифов, сказаний, легенд (в том числе былин) могут служить французские и франкоязычные кино-, теле- и мультипликационные фильмы *Kérity la maison des contes* («Керити, жилище сказок», 2009, реж. Д. Монфери), *Les 1001 Nuits* («Тысяча и одна ночь», 1990, реж. Ф. де Брока), *Alad'2* (дословный перевод – «Алад 2», российская локализация – «Приключения Алладина», 2018, реж. Л. Стекти), *Kaamelott - Premier volet* («Камелот: Возвращение короля», 2021, реж. А. Астье), *Ali Baba et les 40 voleurs* («Али-Баба и 40 разбойников», 2007, реж. П. Акнин), *Le pas Petit Poucet* («Маленький шаг Мальчика-с-пальчика», 2010, реж. К. Кампос), *Les nouvelles aventures d'Aladin* (Новые приключения Алладина, 2015, реж. А. Бензакен). Среди англоязычных (преимущественно американских) кино- и мультипликационных произведений выделим *Snow White* («Белоснежка», 2025, реж. М. Уэбб), *Cinderella* («Золушка», 2021, реж. К. Кэннон; 2015, реж. К. Брана), *Aladdin* (2019, реж. Г. Ричи), *Jack the Giant Slayer* («Джек – покоритель великанов», 2013, реж. Б. Сингер), *Tangled* (российская локализация – «Рапунцель: Запутанная история», 2010, реж. Н. Грено, Б. Ховард), *Beowulf* («Беовульф», 2007, реж. Р. Земекис), *Beowulf & Grendel* («Беовульф и Грендель», 2005, реж. С. Гуннарссон), *Ring of the Nibelungs* («Кольцо Нибелунгов», 2004, реж. У. Эдель), *Rumpelstiltskin* («Румпельштильцхен», 1995, реж. М. Джонс). Примером русскоязычных (и российских) кино- и мультипликационных фильмов могут служить *Соловей*

против Муромца (2025, реж. К. Оганесян), *Финист. Первый богатырь* (2024, реж. Д. Дьяченко), *Огниво* (2024, реж. А. Войтинский), *Алеша Попович и Тугарин Змей* (2004, реж. К. Бронзит), *Добрыня Никитич и Змей Горыныч* (2006, реж. И. Максимов), *Илья Муромец и Соловей-Разбойник* (2007, В. Торопчин).

Отметим, что фольклорные элементы подвергались экранизации и в кинофильмах более раннего периода: например, французская лента *Peau d'âne* («Ослиная шкура», 1970, реж. Ж. Деми), американо-японский (вышедший на английском языке) мультипликационный фильм *The Little Mermaid* («Русалочка», 1989, реж. Р. Клементс, Дж. Маскер), первое российское кинопроизведение о герое былин *Илья Муромец* (1956, реж. А. Птушко).

Подчеркнем обнаруженную нами тенденцию: первые экранизации фольклора в европейском и американском кинематографе представляют собой киноадаптации мирового наследия, в то время как советское (и позднее российское) кино ориентировано преимущественно на экранизацию собственного фольклора, при этом зарубежные сказки также подлежали экранизации, но в меньшем объеме. Сохранение курса на киноадаптацию мирового фольклорного наследия наблюдается и в современных французских и американских кинофильмах и мультипликационных фильмах. В американском кинематографе, в частности, это может быть вызвано отсутствием собственного национального фольклора.

Отметим важное свойство экранизаций художественных и фольклорных произведений: существенными являются случаи творческой переработки режиссером положенных в основу кинофильма претекстов, в связи с чем их адаптация на экране может частично или (реже) полностью не совпадать с киноадаптацией. Используемые в качестве основы кинофильма фольклорные произведения могут относится как к глобальным, известным широкому зрителю, так и национально-прецедентным феноменам, узнаваемым адресатом кинофильма в конкретной лингвокультуре.

Частным случаем использования фольклора в качестве претекста кинодискурса можно считать экранизацию видеоигр – недавнее явление, свойственное в основном американскому кинематографу. Включение видеоигры в разряд фольклорных элементов может быть произведено за счет ряда её характеристик, в первую очередь коллективное авторство, формирование массовой идентичности (воспитание определенных паттернов мышления), массовость, вариативность развития в зависимости от страны. Исследователи рассматривают видеоигру как элемент постфольклора [Галанина, Шаев 2020, Резвушкина 2023], относя её к неомифологическому феномену, новому медиуму, «который способен формировать неомифологическое пространство, выстраивая его на основе игры с архаической мифологической семантикой и символизмом, и вовлекая субъекта в творческий процесс» [Галанина, Шаев 2020, с. 31]. К основным особенностям видеоигры как чертам постнеоклассики относят эклектику и бриколаж, символизм, сотворчество, нелинейную структуру нарратива, интрактивность, иммерсивность и наличие бифуркационных возможностей в рамках геймплея [Там же].

Начало адаптации видеоигр на экран положено в американском кинематографе, где можно выделить популярные у зрителя фильмы и сериалы *Minecraft* (российская локализация – «Minecraft в кино», 2025, реж. Дж. Хесс), *Fallout* («Фоллаут», 2024-н.в., реж. Ф. Туа, Дж. Нолан, К. Килнер *The Last of Us* («Одни из нас», 2023-н.в., реж. Н. Дракманн, П. Хор, К. Мэзин и др.), *Warcraft* («Варкрафт», 2016, реж. Д. Джонс), *Prince of Persia: The Sands of Time* («Принц Персии: Пески времени», 2010, реж. М. Ньюэлл), основанные на одноименных популярных во всем мире видеоиграх 1990-2010-х гг. Меньшее внимание экранизации видеоигр уделяется во французском и франкоязычном кинематографе. Редким примером здесь может служить мультипликационный сериал *Wakfu* («Вакфу», 2007-2024, реж. Э. Ру, О. Тюллье, Ф. Нзинзи и др.), созданный на основе одноименной многопользовательской онлайн-игры. Оба продукта были созданы французской компанией “Ankama Games”,

специализирующейся на выпуске онлайн-игр; в производстве мультсериала также принимала участие кинокомпания “France Télévisions”.

В российском и русскоязычном кинематографе на данный момент также нет широкой традиции экранизации видеоигр. Косвенно примером адаптации видеоигры на экран может служить документальный кинофильм *Мир танков и людей* (2021, реж. А. Лошак), вышедший на онлайн-платформах и посвященный видеоигре “World of tanks”, популярной у русскоязычных онлайн-игроков. Также планируются к выпуску ряд художественных кинопроизведений-адаптаций видеоигр, в числе которых киноадаптация популярной российской видеоигры “Atomic Heart”, действие которой происходит в альтернативном прошлом во время существования СССР [Зачем экранизировать игры…, URL].

Таким образом, основными фольклорными элементами, служащими претекстами для форм реализации кинодискурса, являются мифы, сказки, сказания, легенды и былины. Дополнительными фольклорные элементами являются видеоигры, относимые к неофольклору. Использование фольклорных мотивов в качестве претекстов кинофильмов объединяется нами в генерализованный претекст *фольклор*, включающий в себя апеллирование к вышеобозначенным элементам культурно-исторического наследия стран и лингвокультур.

Важной категорией претекстов кинодискурса являются исторические события, которые могут быть экранизированы как сами по себе, при этом акцент в кинофильме будет сделан не просто на определенный исторический период, а на конкретный исторический эпизод, так и служить основой для кинопроизведения, демонстрируя зрителю определенную эпоху.

Примером первого типа исторических событий как претекстов являются документальные и документально-игровые кинофильмы и сериалы, известные как мировому, так и национальному зрителю. Особое место здесь занимают описания происходивших военных конфликтов: франкоязычные *Apocalypse: La 2 ème Guerre mondiale* («Апокалипсис: Вторая мировая война», 2009, реж.

И. Кларк, Д. Костель) и *Apocalypse la 1ère Guerre mondiale* («Апокалипсис: Первая мировая война», 2014, реж. И. Кларк, Д. Костель) о двух наиболее кровопролитных войнах в истории человечества, *WWII in HD: The Air War* («Вторая мировая война в HD: воздушная война», 2010, реж. С. Джексон) о битве ВВС США с германскими Люфваффе, *D-Day: Hidden Traces* («День “Д”: скрытые следы», 2014, реж. К. Рейно), сюжетом которого является 6 июня 1944 года – день высадки союзных войск в Нормандии, русскоязычные *1812* (2012, реж. П. Тупик) и *1812-1815. Заграничный поход* (2014, реж. П. Тулик, В. Верещагин), повествующие о войне Российской Империи с Наполеоном и последующем заграничном походе русской армии, *Нулевая мировая* (2017, реж. Д. Беспалый) о событиях Крымской войны и *Великая война* (2010, реж. А. Граждан, В. Бабич), представляющий собой реконструкцию событий Великой Отечественной войны.

Важную нишу занимают также фильмы об истории страны и важных исторических моментах государства: например, англоязычные *A History of Britain* (российская локализация – «Саймон Шама: История Британии», 2000-2022, реж. К. Беван, М. Холл, Й. Бремнер и др.), *Kings and Queens* («Короли и королевы», 2002, реж. М. Милн), повествующий о двадцати королях и королевах и их роли в британской истории, *America: The Story of Us* («Америка: История о нас», 2010, реж. М. Милн, Дж. Эш, К. Беван и др.), рассказывающий об истории США. Среди российских и русскоязычных кинопроизведений отметим *История государства российского. Рюриковичи* (2007, реж. В. Бабич), охватывающий период правления династии Рюриковичей, *Романовы* (2013, реж. М. Беспалый) и *Рюриковичи. История первой династии* (2019, реж. М. Беспалый), представляющие зрителю историю правивших российских династий.

Исторические моменты в жизни страны, помимо вышеупомянутых военных кинопроизведений, выделенных нами в отдельный класс, могут быть представлены документальными и художественными лентами. Например, франкоязычные кинопроизведения *Ce jour là, tout a changé* (дословный

перевод – «День, когда все изменилось», российская локализация – «День, когда вершилась история», 2009, реж. Ж. Малатье, Арно Селиньяк, Ф. Оливье) и *Bonaparte: La Campagne d'Egypte* («Наполеон: Египетская кампания», 2017, реж. Ф. Улье) повествуют об убийстве короля Франции Генриха IV религиозным фанатиком Франсуа Равальяком, и одноименной кампании Наполеона соответственно. Подобные кинофильмы свойственны и англоязычному кинодискурсу: *1066* (2023, реж. Р. Джейкоб) о битве при Гастингсе, победу в которой одержал Вильгельм Завоеватель, – одной из важнейших вех в истории Великобритании, *Desperate Crossing: The True Story of the Mayflower* («Отчаянное переселение “Мейфлайэр”», 2006, реж. Л. Вулфингер) о первых британских переселенцах, основавших Плимутскую колонию в Северной Америке, *Pompeii: Secrets of the Dead* (возможный перевод – «Помпеи: тайны гибели», 2019, реж. Б. Финней), фильм расследующий гибель древнеримского города Помпеи, *Pearl Harbor* («Перл-Харбор», 2001, реж. М. Бэй), в основе которого лежит факт нападения японской армии на американскую военную базу во время Второй мировой войны. Среди подобных русскоязычных и российских кинофильмов выделим *Дело Декабристов* (2017, реж. М. Беспалый), об истории неудавшегося бунта 1825 года, *Открытый космос* (2011, реж. Е. Коваленко, П. Тупик), вышедший к пятидесятилетию полета Ю.А. Гагарина в космос. В свою очередь, претекстом ленты *Злой город* (2025, реж. К. Буслов), служит оборона города Козельска во время монгольского нашествия, а кинокартины *Движение вверх* (2018, реж. А. Мегердичев) – историческая победа сборной СССР по баскетболу над США в финале Олимпийских игр в Мюнхене в 1972 г.

Второй тип экранизации исторических событий, при котором само событие или историческая эпоха выступает в качестве фона кинофильма, в основном охватывает повествование о важных исторических феноменах (в широком смысле). Данный тип экранизации включает в себя как документальное, так и игровое кино. Примером являются франкоязычные кинофильмы *L’armée du crime* («Армия преступников», 2009, реж. Р. Гедигян),

повествующий о деятельности группы Миссака Манукяна в оккупированном немцами Париже, фоном для которого является Вторая мировая война, *Fontainebleau, la vraie demeure des Rois* («Фонтенбло: Дворец столетий, 2023, реж. С. Беруэн, Т. Марлье), охватывающий восьмивековую историю дворца, где фоном является каждая из демонстрируемых или упоминаемых эпох. Среди англоязычных кинопродуктов выделим сериал *37 Days* («37 дней», 2014, реж. Дж. Харди), представляющий зрителю кулуарные политические интриги последних недель перед началом Первой мировой войны с участием европейских лидеров того времени, фоном для которого служит эпоха начала XX в. Российскими продуктами киноиндустрии, где фоном выступает историческая эпоха, являются сериал *Фронт* (2015, реж. В. Балкашинов), события которого происходят во время Второй мировой войны. Ко второму типу также можно косвенно отнести все кинофильмы, предметом которых не являются конкретные исторические события и биографическое описание жизненного пути героя-реальной личности. Отметим, что согласно нашей картотеке, второй тип экранизации исторических событий является менее востребованным у создателей кинопродукции.

Подводя итог использованию исторических событий как претекстов кинодискурса отметим их преимущественное применение к документальным кинофильмам. Нами не выявлены существенные различия в анализируемых нами франко-, англо- и русскоязычных кинодискурсах, связанные с обращением к историческим событиям при создании кинопроизведений. Общей тенденцией, характерной для всех трех киноиндустрий и, соответственно, кинодискурсов, является первостепенная адаптация на экранах событий истории конкретной страны. Даже несмотря на мировое значение некоторых событий, кинематографы других стран не прибегают к частотному обращению к важным историческим вехам и событиям другой страны за исключением военных конфликтов, затрагивающих сразу несколько государств. Существуют также исключения, носящие частный характер и, на наш взгляд, на сегодняшний день не представляющие собой масштабного

явления. К ним можно отнести британский кинофильм *The Second Russian Revolution* («Вторая российская революция», 1991, реж. О. Джейкоби), описывающий события распада СССР, или российский сериал *Титаник* (2012, реж. А. Попова), посвященной трагическому кораблекрушению.

Фигурирующие на экране исторические события двух типов (положенные в основу повествования кинофильма и служащие фоном данного повествования) объединяются нами в общий генерализованный претекст *история*, наиболее точно отражающий данную группу претекстов.

Следующим типом претекстов кинофильма как основной формы реализации кинодискурса выступают биографии знаменитых в мировом и национальном масштабе личностей. Сами по себе биографические кинопроизведения (именуемые также «байопики») представляют собой своеобразную экранизацию жизненного пути человека, что может служить порождающим элементом для фильмов данного жанра. Таковыми являются французские и франко-бельгийские биографические художественные фильмы *Yves Saint Laurent* («Ив Сен-Лоран», 2014, реж. Ж. Леспер) о знаменитом французском модельере, *Dalida* («Далида», российская локализация – «Любовь и страсть. Далида», 2016, реж. Л. Азуэлос), рассказывающий биографию французской певицы, *Coco avant Chanel* («Коко до Шанель», 2009, реж. А. Фонтен), повествующая о жизни дизайнера Коко Шанель в ранний период творчества, *Bernadette* («Бернадетт», 2023, реж. Л. Доменак), снятый по биографии Бернадетт Ширак, супруги французского президента Жака Ширака. В числе биографических кинофильмов есть и документальные, представленные в меньшем количестве, в частности, французские ленты *Dior et moi* («Диор и я», 2014, реж. Ф. Чен), по биографии Рафа Симонса, бельгийского модельера-креативного директора модного дома “Dior” («Диор»), которому предстояло подготовить новую коллекцию одежды в рекордно короткие сроки. Как и в большинстве документальных фильмов, в кинокартине присутствуют интервью с коллегами модельера. Еще одним примером может являться документальный кинофильм *Lumière ! L'aventure*

commence (дословный перевод – «Люмьеры! Приключение начинается», российская локализация – «Люмьеры!», 2016, реж. Т. Фремо), в основу которого положен жизненный пуст основателей кинематографа – братьев Луи и Огюста Люмьеров.

Англоязычный кинематограф имеет обширную историю экранизации биографий, где ведущие роли занимают британская и американская киноиндустрии. В качестве примера приведем британские фильмы *Isaac Newton: The Last Magician* («Исаак Ньютон: Последний Чародей», 2013, реж. Р. Бартлетт), в основу которого положена биография знаменитого физика Исаака Ньютона, документальную ленту *Columbus: Secrets from the Grave* (российская локализация – «Discovery: Колумб: Секреты из Могилы», 2004, реж. Л. Харни), где ученые-историки рассказывают о происхождении знаменитого путешественника, и совместный британско-американо-канадский художественный фильм *Rocketman* («Рокетмен», 2019, Д. Флетчер) о культовой фигуре мировой поп-музыки Элтоне Джоне. Американские режиссеры также уделяют пристальное внимание жанру байопиков: в качестве примеров из числа многочисленных кинокартин приведем художественный кинофильм *The Founder* («Основатель», 2016, реж. Д.Л. Хэнкок, совместно с Грецией, Италией и Великобританией), в центре сюжета которого – биография основателя сети ресторанов быстрого питания “McDonald`s”, *A Complete Unknown* (дословный перевод – «Никому не известный», российская локализация – «Боб Дилан: Никому не известный», 2024, реж. Дж. Мэнголд), фильм, повествующий о знаменитом американском поп-музыканте, *Lincoln* («Линкольн», 1992, реж. П. У. Кунхардт, Дж. А. Эдгар) – кинорассказ о жизненном пути президента США Авраама Линкольна и документальный кинофильм о знаменитом авторе комиксов Стэне Ли *With Great Power: The Stan Lee Story* («С великой силой: История Стэна Ли», 2010, реж. Т. Дуглас, Н. Фрайкс, У. Л. Хесс). Отметим, что американский кинематограф активно обращается к биографиям зарубежных исторических личностей: примерами являются кинофильмы *Tolkien* («Толкин», 2019, реж. Д. Карукоски),

представляющий собой рассказ о жизни всемирно известного британского лингвиста и писателя Дж. Р. Толкина, совместный американо-британский проект о французском императоре *Napoleon* («Наполеон», 2023, реж. Р. Скотт) и ленту об итальянском модном доме *House of Gucci* («Дом Гуччи», 2021, реж. Р. Скотт, совместно с Канадой и Великобританией). Выявленная особенность представляет собой специфику американского и англоязычного кинематографа, что может быть обусловлено его глобализацией на рынке киноиндустрии.

Русскоязычные кинофильмы, основанные на биографиях как претекстах, также представлены документальным и художественным кино. К числу документальных относятся *Михаил Горшенев. Легенда о Короле и Шуте* (2023, реж. Д. Иванкова), – фильм, посвященный лидеру популярной в России рок-группы «Король и шут» М. Горшеневу, в съемках которого приняли участие семья и друзья музыканта. Другим примером российского документального биографического кино является лента *Роман Костомаров. Рожденный дважды* (2024, реж. М. Щедринский), повествующий о жизненной драме олимпийского чемпиона в танцах на льду Романа Костомарова, вынужденного бороться за свою жизнь и прошедшего серьезный путь реабилитации после ампутации конечностей. Приведенные примеры относятся к национально-прецедентным феноменам, однако подтверждают заинтересованность российских режиссеров не только в экранизации биографий знаменитых политических и исторических деятелей, но и представителей музыки и спорта. Художественными кинофильмами, в основе которых лежит жизненный путь знаменитой личности, являются *Главный* (2015, реж. Ю. Кара), рассказывающий о С.П. Королеве – советском конструкторе ракетно-космических систем, *Гагарин. Первый в космосе* (2013, реж. П. Пархоменко) о первом космонавте Земли, и сериал *Магомаев* (2020, реж. Д. Тюрин, Р. Прыгунов), посвященный истории любви певца Муслима Магомаева.

Довольно частотными случаями выступает описание жизненного пути личности на фоне исторических событий или целой исторической эпохи, что позволяет говорить о синергии биографического и исторического претекстов. Так, в совместном кинопроекте Франции, Чехии и США *Jeanne d'Arc* («Жанна д'Арк», 1999, реж. Л. Бессон), вышедшем в прокат на французском языке биография Жанны д'Арк неразрывно связана со Столетней войной, а французская лента *De Gaulle* (российская локализация – «Генерал Де Голль», 2020, реж. Г. Ле Бомин) погружает зрителя в атмосферу Второй мировой войны и движения "Résistance" («Сопротивление»). В свою очередь, англоязычный британо-американский (при участии Венгрии и Австралии) фильм *The King* (российская локализация – «Король Англии», 2019, реж. Д. Мишо) об английском короле Генрихе V неразрывно связан с контекстом Столетней войны, а британская лента *Elizabeth: The Golden Age* (дословный перевод – «Елизавета: Золотой век», российская локализация – «Золотой век», 2007, реж. Ш. Капур, совместно США, Францией и Германией) – с противостоянием Англии и Испании, а также самой королевы Елизаветы и сторонников Марии Стюарт.

Сочетание биографического и исторического контекстов в меньшей степени свойственно русскоязычному кинодискурсу: в качестве примера приведем фильмы *Адмиралъ* (2008, реж. А. Кравчук), где жизненный путь Адмирала А.В. Колчака вписан в контекст разрушения Российской империи, двух революций и последующей Гражданской войны, и *Императрицы* (2023, реж. А. Кравчук), повествующем о начале эпохи дворцовых переворотов после смерти императора Петра I. Отметим, что данные примеры могут частично совпадать как с байопиками, так и со вторым типом экранизации исторических событий (историческая эпоха как фон кинопроизведения), в связи с чем выделение синергии двух претекстов кинофильмов в один, на наш взгляд, не является целесообразным.

На основании вышеизложенного отметим высокое присутствие биографий известных личностей среди претекстов кинофильмов и сериалов

франко-, англо- и русскоязычного кинодискурсов как документального, так и художественного жанров. Биографии как претекст не являются характериными для мультипликационного фильма в каждом из проанализированных в диссертационном исследовании кинодискурсов. Особенностью англоязычного кинодискурса является обращение к адаптации на экране жизненного пути знаменитых личностей других стран и лингвокультур, в то время как франко- и русскоязычный кинодискурсы в основном сосредоточены на экранизации биографии граждан своих стран. На основании вышеизложенного считаем возможным выделить среди биографических фильмов генерализованный претекст *биографические данные*.

Заключительной группой претекстов являются философские труды и идеи. В качестве претекстов кинофильма они могут быть интегрированы в биографические произведения конкретных личностей, в том числе служат фоном для раскрытия их характеров на экране. Подобными кинофильмами являются французские документальные фильмы *26 lettres et un philosophe* (возможный перевод – «26 писем и один философ», 2014, реж. С. Коэн) – лента, повествующая о французском философе Рене Шерере, *Marcel Conche, la nature d'un philosophe* (возможный перевод – «Марсель Конш, природа философа», 2015, реж. К. Жирье), фильм, рассказывающий о жизни и работах еще одного французского философа современности Марселя Конша; частично составленный из мультипликационных анимационных сцен *Michel Foucault, le philosophe et le poisson rouge* (дословный перевод – «Мишель Фуко, философ и золотая рыбка», 2024, реж. Л. Барон) представляет зрителю жизненный путь и идеи Мишеля Фуко. Ярким примером франкоязычного кинофильма является совместная художественная франко-германо-бельгийская лента *Le jeune Karl Marx* («Молодой Карл Маркс, 2016), снятая бывшим министром культуры Гаити Руалем Пеком и затрагивающая период знакомства философа и теоретика марксизма с Фридрихом Энгельсом, трансформацию философских

взглядов Маркса и публикацию «Манифеста Коммунистической партии» в 1848 году.

Философские труды и идеи, как и сами философы, также являются объектом внимания британских и американских режиссеров. Так, американский документальный фильм *Derrida* («Деррида», 2002, К. Дик, Э.З. Кофман), в котором знаменитый французский философ показан зрителю еще и как преподаватель университета. Англоязычный британский кинофильм *Wittgenstein* («Витгенштейн», 1993, реж. Д. Джармен), снятый при участии Японии, повествует о жизненном пути австрийско-британского философа Людвига Витгенштейна.

Русскоязычный кинематограф отмечен документальными произведениями, посвященными философу Ивану Ильину, труды которого стали публиковаться только в конце XX – начале XXI вв.: *Завещание Ивана Ильина* (2006, реж. А. Денисов), *Русский философ Иван Ильин* (2011, реж. Н. Михалков).

Другой характеристикой данной категории претекстов выступает их возможность лежать в основе конкретного кинопроизведения, снятого «в духе» того или иного философского направления, а также затрагивающего определенные философские идеи, проблемы и вопросы. Таковыми являются канадский документальный кинофильм *Examined Life* («Исследуемая жизнь», 2008, реж. А. Тэйлор), содержащий серию интервью с современными философами на различную тематику, например, темы глобализации, идеологии, общественного договора, этики потребления, равенства интеллектуальной и реальной жизни. Американский мультипликационный фильм, записанный с реальными актерами и подвергшийся анимационной обработке *Waking Life* («Пробуждение жизни», 2001, реж. Р. Линклейтер) повествует о встрече (во сне) главного героя с людьми, размышляющими на философские (а также эзотерические) темы, такие как смерть, жизнь и отношение к ней, эволюция, которые сводятся к беседе о природе сна. Российский документальный кинофильм *Удовольствие мыслить иначе* (2009,

реж. М. Дитковский) представляет собой формат диалога с автором одноименной книги, одним из лидеров российской философской мысли Ф.И. Гиренком, в котором сам философ представляет зрителю свои идеи и постулаты.

Философские труды и идеи, высказываемые философами-героями биографических кинопроизведений, а также обращение к ним в рамках документальных и художественных кинофильмов, выступают в качестве основы для повествования или, как уже упоминалось, являются важной характеристикой героев, что позволяет выделить их в один генерализованный претекст кинодискурса *философия*.

Подведем итог описанию претекстов кинодискурса и их роли в его внешней иерархии. В ходе исследования выявлены пять генерализованных претекстов кинодискурса – литература, фольклор, история, биографические данные и философия – каждый из которых выступает в качестве феномена, обусловливающего содержание кинофильма как основной формы реализации кинодискурса и основного элемента его семиотического пространства, а также мультипликационного фильма и сериала как дополнительных форм реализации кинодискурса. В ходе проведенного исследования не выявлено роль биографических данных как претекста мультипликационного фильма. Иерархически претексты находятся выше кинодискурса, поскольку порождают сам кинофильм как основную форму реализации кинодискурса, вокруг которого сформировано его семиотическое пространство, а также дополнительные формы реализации кинодискурса – мультипликационные фильмы и сериалы. Существование кинофильма, мультипликационного фильма и сериала в современном проявлении становится невозможным без обозначенных претекстов.

В качестве еще одного элемента генеративной модели кинодискурса выступает *социо-политический контекст*, включающий в себя социальный, культурный и политический контексты, в рамках которых создается кинофильм. Учет социополитического контекста важен в связи с тем, что, как

и любой другой вид дискурса, кинодискурс развертывается во времени и пространстве. Выделение социополитического контекста в отдельный элемент генеративной модели связано с тем, что он обусловливает претексты кинодискурса, а также включает их в себя.

По нашему мнению, социополитический контекст предписывает использование или неиспользование различных элементов культуры в процессе создания кинофильма, путем выдвижения на первый план значимых для конкретной страны и общества тем и элементов культуры и, напротив, устранения табуированных и нежелательных на конкретном политическом и социальном этапах развития общества культурных явлений и атрибутов. Подчеркнем, что кинодискурс, наряду с рекламным, интернет- и музыкальным дискурсами, является одним из дискурсов, наиболее быстро реагирующих на различные изменения в социополитическом контексте дискурсов, что связано с передачей им ценностей, которые тесным образом связаны с национально-культурными и эстетическими ценностями лингвокультуры народа [Анисимов 2021], а также необходимостью кинофильма «идти в ногу со временем» для популярности у современного зрителя и гарантии успешных сборов в прокате.

Так, табуированными темами в англоязычном кинематографе остается расизм, в связи с чем многие голливудские киноленты обязательно выходят в прокат минимум с одним актеров-афроамериканцем, что в последнее время подвергается критике со стороны киносообщества: например, отрицательная реакция общественности и журналистов на чернокожую актрису в фильме *The Little Mermaid* («Русалочка», 2023, реж. Р. Маршалл) [Too black…, URL] [The global backlash…, URL].

Табуированными темами для российского общества являются пропаганда нетрадиционных отношений и сексуального разврата. Так, сериал *Клиника счастья* (2021, реж. А. Кириенко) подвергся критике со стороны публики за излишнюю сексуализацию персонажей и самого сюжета (построенного вокруг женщины-врача-сексолога с нетрадиционными

методами лечения), персонажа-трансгендера, а также нетрадиционной ориентации одного из главных героев, чью роль исполняет А. Ткаченко. Критике также подвергся кинофильм *Аутло* (2019, реж. К. Ратушная), где присутствует пропаганда нетрадиционных сексуальных отношений.

Табуированной для французского общества темой является пособничество нацизму во время оккупации Франции в период Второй мировой войны. Период правительства Виши в целом затрагивается во французском кинематографе достаточно ограниченно и в основном связан с прославлением героев Сопротивления, например, в кинофильме *Lacombe Lucien* («Лакомб Люсьен», 1974, реж. Л. Маль, при участии Италии и Германии), где в центре сюжета находится молодой человек, ушедший помогать партизанам во время оккупации Франции. Довольно специфическим является кинопроизведение *Le Chagrin et la Pitié* («Печаль и жалость»,1969, реж. М. Офюльс), совместно с Италией и Швейцарией), повествующее о властях и жителях города Клермон-Феррана, сотрудничавших с нацистами. Официально кинофильм так и не получил прокатное удостоверение, но тем не менее был показан в кинозалах. Из более современных кинолент можно отметить *L'Œil de Vichy* (дословный перевод – «Глаз Виши», 1993, реж. К. Шаброль), повествующий о тех же событиях и заканчивающийся кадрами освобождения Франции.

Исключение табуированных для общества сцен в кинофильмах также может происходить посредством их «вырезания» из сюжета произведения. Подробно этот прием рассматривается ниже, в части анализа исходного и локализованного кинотекста в Главе 3.

Поскольку современные кинофильмы преимущественно рассчитаны на мировой прокат, авторы кинопроизведения стараются выбирать относительно нейтральные для большинства стран темы, подтверждением чему является достаточно упорядоченный список тем, таких как «любовь», «война», «семья», «дружба», «соперничество», «удача/неудача». Указанные темы поднимаются в каждом из рассматриваемых нами кинодискурсов, однако

обладают этноспецифическими характеристиками репрезентации, обусловленными страной и лингвокультурой производства, что, например, сказывается на основных концептах, функционирующих в том или ином кинодискурсе (см. Главу 4). На социо-культурный контекст также оказывает существенное влияние прагматика самого кинодискурса, согласно которой отбор тех или иных тем для форм реализации кинодискурса производится с учетом их востребованности в обществе и возможности обеспечить коммерческий успех произведению.

Тем не менее, существуют случаи намеренного размещения в кинофильме определенных элементов культуры, имеющих популярность у зрителя, или продиктованных запросом общества и эпохи. Приведем примеры важных для конкретного общества тем, вопросов и проблем, которые могут подниматься в различных национальных кинематографах и кинодискурсах.

Так, в ряде французских и франкоязычных кинофильмов разных лет затрагивается проблемы, интересные французскому обществу того (и нынешнего) времени, например, проблемы сексуальных меньшинств и нетрадиционных отношений: *Presque rien* («Почти ничего», 2000, реж. С. Лифшиц), *On ne choisit pas sa famille* (дословный перевод – «Семью не выбирают», российская локализация – «Папаши без вредных привычек», 2011, реж. К. Клавье), *À cause d'un garçon* (дословный перевод – «Из-за мальчика», российская локализация – «Просто парень», 2013, реж. Ф. Казенёв), *La Vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2* (дословный перевод – «Жизнь Адель-Главы 1 и 2», российская локализация – «Жизнь Адель», 2013, реж. А. Кешиш). Важным для французской лингвокультуры является вопрос национального и религиозного разнообразия, что составляет одну из особенностей национального кинематографа [Горшкова и др., 2014, с. 125]. Проблема взаимоотношений людей различных рас и религий, толерантности, а также мультикультурных браков представлена в многосерийном кинофильме, сюжет которого четыре дочери из известной в округе католической семьи последовательно выходят замуж за араба, еврея, китайца и африканца: *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*

(дословный перевод – «Чем же мы прогневили Бога?», российская локализация – «Самая безумная свадьба», 2014, реж. Ф. де Шоврон), *Qu'est-ce qu'on a encore fait au Bon Dieu ?* (дословный перевод – «Чем же мы еще прогневили Бога?», российская локализация – «Самая безумная свадьба 2», 2019, реж. Ф. де Шоврон), *Qu'est-ce qu'on a tous fait au Bon Dieu ?* (дословный перевод – «Чем же мы все прогневили Бога?», российская локализация – «Самая безумная свадьба 3», 2021, реж. Ф. де Шоврон).

В свою очередь, среди доминирующих черт американского кинематографа исследователи выделяют индивидуализм и стремление к американской мечте, лидерство, стремление в будущее, проблемы расовой дискриминации [Sobchack 1980, Monaco 2010, Chen 2023]. Вместе с тем отмечается высокое разнообразие представителей различных культур в американских кинофильмах [Сакаева, Ермоленко, Яхин 2022]. Важной проблемой, поднимаемой американским кинематографом, является расизм, где ярким примером выступает лента *Green Book* («Зеленая книга», 2018, реж. П. Фарелли), повествующая о событиях 1962 года. Фильм рассказывает о путешествии по США чернокожего пианиста и его недавно нанятого белого водителя, который на протяжении всего путешествия все больше проникается к нему симпатией, ужасаясь дискриминационному отношению к афроамериканцам, с которым им приходится регулярно сталкиваться. Само название кинофильма содержит интертекстуальную отсылку к так называемой «зеленой книге», путеводителю по США для чернокожих путешественников, где указаны отели, рестораны и заправочные станции, готовые их принять и предоставить услуги. Еще одной важной темой становится неравенство мужчин и женщин, которое показано разными средствами в произведениях разного жанра – от *G.I. Jane* («Солдат Джейн», 1997, реж. Р. Скотт), где первая в истории женщина-офицер морской пехоты США проходит физические и психические испытания, пытаясь изменить стереотипное отношение о непригодности женщин к службе в специальных подразделениях, что ей в конечном счете удается, до мультипликационного фильма *Zootopia*

(«Зверополис», 2016, реж. Б. Ховард, Р. Мур, Дж. Буш), где главные герои – звери-полицейские, которые никак не хотят принимать новую офицера полиции Джуди Хоппс всерьёз.

В свою очередь, этноспецификой британского кинематографа выступает обращение к роли правящей королевской семьи и различным связанным с монархией и короной историческим событиям. Характерными примерами здесь могут служить британские (в том числе с участием других стран) кинофильмы и сериалы *The Madness of King George* («Безумие короля Георга», 1994, реж. Н. Хайтнер), *The Young Victoria* («Молодая Виктория», 2008, реж. Ж.-М. Валле), *The Queen* («Королева», 2005, реж. С. Фрирз), *Gunpowder* («Порох», 2017, реж. Дж. Блейксон), последний из которых описывает события Порохового заговора 1605 г. – попытку убийства короля Якова I.

Для российского кино актуальной является тема патриотизма, транслируемая традиционно посредством кинофильмов военного жанра, в первую очередь картин о Великой Отечественной войне. Новой тенденцией, активно проявляющей себя после 2010 г., стало появление спортивных кинолент, повествующих об успехах советских и российских спортсменов на мировой спортивной арене. Примерами могут служить обозначенные выше произведения о войне, а также спортивные драмы *Мистер Нокаут* (2022, реж. А. Михалков) о советском боксере В. Попенченко, *Чемпион мира* (2021, реж. А. Сидоров), повествующий о матче за звание чемпиона мира по шахматам между действующим чемпионом из СССР Анатолием Карповым и претендентом Виктором Корчным, эмигрировавшим из Советского Союза, в связи с чем матч носил политическую подоплеку и воспринимался как противостояние СССР и стран Запада, *Чемпионы: Быстрее. Выше. Сильнее* (2016, реж. А. Аксюненко) и *Чемпионы* (2014, реж. А Вакулов, А. Аксюненко, Д. Дюжев, Э. Никогосян), в центре сюжета которых – реальные победы российских спортсменов. Тема патриотизма также транслируется в ряде кинофильмов, посвященных освоению космоса – *Салют-7* (2017, реж. К. Шипенко), *Время Первых* (2017, реж. Д. Киселёв), *Гагарин. Первый в космосе*

(2013, реж. П. Пархоменко), *Королёв* (2007, реж. Ю. Кара). Подчеркнем схожесть основных прагматических стратегий и прецедентных феноменов, присутствующих в кинофильмах и их элементах (в том числе малоформатных текстах кинодискурса) военного жанра, жанра спортивной драмы и произведений, посвященных «космической тематике» [Анисимов, Гафиятова, Калинникова 2019].

Для более раннего российского кинематографа были характерны, например, темы поиска справедливости, что показывается в фильмах *Брат* (1997, реж. А. Балабанов) и *Брат-2* (2000, реж. А. Балабанов), а также *Ворошиловский стрелок* (1999, реж. С. Говорухин), где затрагивается проблема бездействия милиции. Важной была и проблема бандитизма, что нашло отражение в популярности таких фильмов и сериалов как, например, *Бригада* (2002, реж. А. Сидоров) и *Бумер* (2003, реж. П. Буслов) / *Бумер: Фильм второй* (2006, реж. П. Буслов). Отметим, что популярность сериала нового времени *Слово пацана. Кровь на асфальте* (2023, реж. Ж. Крыжовников) подтверждает интерес российского зрителя, в том числе молодого, к упомянутой проблеме.

Отметим, что обозначенные проблемы и поднимаемые социальные вопросы приводятся в качестве примеров, а анализируемые кинодискурсы ими не ограничиваются.

Схема генеративной модели кинодискурса представлена на рисунке 13 (рис. 13):



Рис. 13. Генеративная модель кинодискурса

Источник: построено автором.

Подводя итог рассмотрению генеративной модели кинодискурса проиллюстрируем её основные положения. Основу генеративной модели составляют претексты как порождающие элементы основной (кинофильм) и дополнительных (мультипликационный фильм, сериал) форм реализации кинодискурса. Согласно проведенному нами исследованию, претексты носят генерализованный характер и сводятся к следующим: *литература*, *фольклор*, *история*, *биографические данные*, *философия*. Обращение к основной форме реализации и анализ именно ее претекстов являются уместными в силу формирования вокруг неё семиотического пространства дискурса. В свою очередь, внимание к другим упомянутым ключевым объектам кинодискурса, таким как мультипликационный фильм и сериал, обусловлено их функционированием в качестве дополнительных форм реализации рассматриваемого нами дискурса. Иерархически генерализованные претексты кинофильмов находятся выше кинодискурса, что обусловлено их участием в порождении его основной формы реализации: существование кинофильма как основной формы реализации кинодискурса, а также мультипликационных фильмов и сериалов как иных форм реализации кинодискурса становится

невозможным в знакомом современному зрителю виде при отсутствии их претектов.

Важную роль для актуальности того или иного претекста играет социо-политический контекст, включающий в себя социальный, культурный и политический контексты производства кинофильма в конкретной стране и лингвокультуре. От социо-политического контекста во многом зависит, какие претексты будут отобраны для последующей экранизации или учтены при создании кинопроизведений в различную эпоху.

Построение генеративной модели дискурса позволяет выявить иерархичность дискурса по отношению к текстам, формирующим его основную форму реализации и выступающим в качестве прецедентных по отношению к ней.

Представляется возможным говорить об универсальности предлагаемой генеративной модели для трех кинодискурсов – франкоязычного, англоязычного и русскоязычного, а также возможной универсальности выявленных претекстов кинофильма, мультипликационного фильма и сериала для большинства национальных кинематографов мира.

2.3.2. Синтетическая модель кинодискурса

Построение синтетической модели кинодискурса основывается на интердискурсивности как основополагающем свойстве кинодискурса и феномене полидискурсивных единиц, за счет своей синтетической природы принадлежащих кинодискурсу и иному/иным дискурсам, и позволяющем устанавливать главенствующую роль одного из дискурсов в их взаимодействии, тем самым способствуя выявлению внешней иерархии конкретного дискурса. Отметим, что иерархичность дискурсов при взаимоотношениях друг с другом подчеркивается рядом ученых: в частности, И.В. Силантьев говорит о том, что более сложный и статусный в социокультурной иерархии дискурс «отражает и несет в себе следы более широкого спектра других дискурсов» [Силантьев, 2006, с. 31].

Рассмотрим подробнее синтетическую модель кинодискурса в аспекте его взаимодействия с другими дискурсами, связанными с кинодискурсом при помощи полидискурсивных единиц. Обращение к соотношению ряда дискурсов между собой неизбежно приводит к необходимости выделения основных критериев, на основании которых устанавливается более высокое положение конкретного дискурса по отношению к другому/другим. В качестве ключевого критерия, позволяющего трактовать кинодискурс как иерархически более высокий дискурс, выступает *способность определенных элементов его семиотического пространства генерировать объекты другого дискурса, являющиеся общими полидискурсивными единицами,* то есть выступать в качестве их прецедентного содержания, продуцируя наполненный им новый объект в другом дискурсе. Иными словами, при отсутствии основной формы реализации кинодискурса (и основного продукта киноиндустрии) – кинофильма, а также дополнительных форм реализации кинодискурса (мультипликационного фильма и сериала) – создание объектов других дискурсов (общих полидискурсивных единиц) становится невозможным. Кинодискурс в данном случае выступает в качестве локального претекста, способного к порождению элементов других дискурсов. Отметим мнение Ю.С. Степанова о частном случае иерархии семиотических систем, действующих в человеческом обществе: «тут [в человеческом обществе – В.А.] отношения семиотических систем более тесные, и одна не просто выше или ниже другой на иерархической лестнице, но одна служит сверх того либо планом выражения, либо планом содержания другой» [Степанов 2023, с. 91], что подтверждает обоснованность опоры на полидискурсивные единицы как синтетические элементы семиотических пространств нескольких дискурсов в рамках разработки синтетической модели и установления внешней иерархии кинодискурса. В отличие от более глобального уровня языка, на уровне дискурса планом содержания выступают различные элементы семиотического пространства дискурса, проявляющиеся в полидискурсивных единицах.

Взаимодействие ***кино- и рекламного дискурсов*** осуществляется при помощи использования рекламного текста как элемента рекламного дискурса в формате технологии product placement, которая, в том числе, может являться неотъемлемой частью сценария киноленты [Галаванова 2022, с. 135], а также соотношением с рекламным дискурсом собственных элементов кинодискурса – его малоформатных текстов. К последним относятся слоган, кинопостер и трейлер кинофильма, участвующие в рекламной кампании кинофильма и обладающие прецедентным содержанием кинодискурса и формой рекламного дискурса. Кинодискурс находится иерархически выше рекламного дискурса, поскольку вышеобозначенные элементы сформированы его семиотическим пространством, обладая прецедентным содержанием данного типа дискурса: только при наличии кинофильма будут созданы его рекламные элементы, не являющиеся характерными для рекламных кампаний иных групп продуктов. В случае с технологией product placement наблюдается иное взаимодействие: несмотря на обладание прецедентным содержанием рекламного дискурса, указанная технология реализуется строго в рамках кинофильма как продукта киноиндустрии, то есть связана с кинодискурсом по семиотическому наполнению. Следовательно, при отсутствии кинофильма как продукта, не возникает возможности использовать ее в кинодискурсе.

Взаимодействие ***кинодискурса и интернет-дискурса*** происходит при помощи следующих полидискурсивных единиц: двух типов субвидем («шортс» и «рилс»), а также интернет-мема. Подчеркнем, что интернет-дискурс понимается нами как гиперонимический феномен по отношению к другим возможным дискурсам (например, дискурсу социальных сетей), включая в себя все типы дискурса, реализуемые в интернет-пространстве. Важным является уточнение функционирования и самого кинотекста и кинофильма с его основными элементами (кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер) в интернет-пространстве, в первую очередь в онлайн-базах данных кинофильмов, онлайн-кинотеатрах и стриминговых сервисах. Крупными онлайн-базами данных кинофильмов во Франции можно назвать

Allociné, UniFrance, SensCritique, в России – Кинопоиск (ставший в 2018 году еще и онлайн-кинотеатром) и Кинотеатр.ру, в англоязычном сегменте популярностью пользуются IMDb (Internet Movie Database) и TMDB (The Movie Database). Среди основных мировых стриминговых сервисов и онлайн кинотеатров можно отметить Netflix, AppleTV, AmazonPrime, Disney+, Paramount+. Французские любители кино предпочитают также сервисы France.tv, TF1+, SFR (Société Française du Radiotéléphone), Canal VOD, Orange. В России ведущие позиции занимают вышеупомянутый Кинопоиск, а также IVI, More.tv, Okko, Premier, Start.

Обращаясь к полидискурсивным единицам, отметим их принадлежность к кинодискурсу по прецедентному содержанию при форме и функционировании в интернет-дискурсе. Следовательно, именно кинодискурс формирует смысловое и визуальное наполнение перечисленных единиц, что обусловливает его более высокое иерархическое положение. В отсутствие кинофильма как претекста по отношению к содержанию субвидем «шортс» и «рилс» и интернет-мема манифестация данных единиц становится невозможной. Отметим, что речь идет не о возможности существования самих феноменов, поскольку указанные единицы также могут содержать элементы других дискурсов или повседневной жизни, но об их обозначенном выше смысловом и визуальном наполнении посредством элементов семиотического пространства кинодискурса.

Взаимодействие ***кинодискурса и медиадискурса*** отличается наибольшим количеством полидискурсивных единиц, к которым относятся все формы реализации медиадискурса, в которых используется кинотекст и/или иные элементы семиотического пространства кинодискурса. В их число входят пресс-релиз кинофильма, кинорецензия, обзор на кинофильм, интервью с актерами и создателями кинофильма, репортаж о съемках кинофильма и так называемая «фичуретка». Данные полидискурсивные единицы или направлены на продвижение выходящего в прокат кинофильма (интервью, пресс-релиз), или представляют собой мнения на уже вышедшее

кинопроизведение (кинорецензия, обзор). При помощи ряда единиц, в частности, репортажа о съемках кинофильма, могут преследоваться обе обозначенные цели.

Упомянутые полидискурсивные единицы, в случае функционирования в традиционных СМИ (включая их версии в сети Интернет), относятся по форме к медиадискурсу, обладая прецедентным содержанием кинодискурса, используя его элементы в качестве своего семиотического наполнения. Более высокое положение кинодискурса по отношению к медиадискурсу в случае с анализом данных единиц связано с отсутствием смыслового и, если полидискурсивная единица является гетерогенной, визуального наполнения посредством элементов семиотического пространства кинодискурса при отсутствии кинофильма как продукта киноиндустрии. При этом как и в случае с описанным взаимодействием кино- и интернет-дискурсов, мы не отрицаем существование таких жанров медиадискурса как интервью, репортаж и пресс-релиз какого-либо мероприятия вне наполнения их прецедентным содержанием кинодискурса. Однако, конкретные жанры, связанные с кинофильмом (интервью с актерами и режиссером, репортаж о съемках кинофильма, рецензия и обзор на киноленту) становятся невозможными без самого кинопроизведения, что позволяет говорить об их порождении кинодискурсом и, следовательно, иерархически более высоком положении последнего к медиадискурсу.

В случае функционирования данных полидискурсивных единиц в **интернет-дискурсе** (при сохранении формы медиа- и прецедентного содержания кинодискурса) кинодискурс будет выше медиадискурса и интернет-дискурса, поскольку по-прежнему будет выступать в качестве порождающего элемента. В соответствии с вышеизложенным, кинодискурс также будет занимать более высокое положение в иерархии при учете субвидемы «клип», аналогично принадлежащей трем упомянутым типам дискурса.

Иерархия двух других дискурсов строется следующим образом: медиадискурс иерархически выше интернет-дискурса ввиду предоставления формы полидискурсивной единице, что позволяет считать её объектом данного дискурса. Следовательно, при принадлежности полидискурсивной единицы трем типам дискурса, верхний уровень иерархии будет занимать дискурс, который обсуловливает её прецедентное содержание и, соответственно, порождает сам объект, следующий уровень – дискурс, обеспечивающий её форму; последний уровень иерархии отведен дискурсу, в котором функционирует полидискурсивная единица.

Взаимодействие ***кинодискурса и дискурса сетевой литературы*** осуществляется посредством фанфика как общей полидискурсивной единицы. Под дискурсом сетевой литературы понимается совокупность литературных произведений единоличного, коллективного или машинного авторства, публикуемых в сети интернет [Денисова 2012]. Учет дискурса сетевой литературы как отдельного типа дискурса, взаимосвязанного с кинодискурсом, обусловлен его отличием одновременно и от дискурса художественной литературы, и от интернет-дискурса. В свою очередь, фанфик как полидискурсивная единица, принадлежащая семиотическим пространствам кинодискурса и дискурса сетевой литературы, в отличие от традиционной литературы, являющейся претекстом кинофильма и кинодискурса, сам возникает из других произведений (в том числе кинопроизведений), выступая вторичным объектом по отношению к ним. Фанфик, основанный на сюжете кинофильма или иных форм реализации кинодискурса (мультипликационный фильм, сериал) и/или использующий их героев в рамках собственной сюжетной линии, обусловливается кинодискурсом и элементами его семиотического пространства, при этом имея форму дискурса сетевой литературы. За счет порождения фанфиков с элементами кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) кинодискурс иерархически выше дискурса сетевой литературы.

Отметим, что, как и в случае с полидискурсивными единицами, принадлежащими семиотическим пространствам кино- и интернет-дискурсов, нами не отрицается существование фанфика как объекта и формы реализации сетевой литературы без кинодискурса. Более высокое положение кинодискурса по отношению к дискурсу сетевой литературы обусловлено его возможностью генерировать фанфик за счет прецедентного содержания кинофильма, то есть с опорой на сюжет и/или при наличии основных персонажей киноистории.

При взаимодействии ***кинодискурса и музыкального дискурса*** наблюдаются особенности, вызванные природой принадлежащих их семиотическим пространствам полидискурсивных единиц – основной темы и песни из кинофильма, а также любительского видеоклипа.

Исследователями ведутся активные разработки значения музыки в кинематографе, которая прошла путь от формы сопровождения немого кино до целостного компонента его монтажа после появления звукового кино [Платонова 2020]. К прагматическим задачам музыки в кинофильме относят оказание психологического воздействия на слушателя, помощь в восприятии тонкостей киномонтажа, операторской работы и режиссерской идеи, обеспечение целостности драматургии произведения [Там же]. Т.Ф. Шак выделяет драматургические задачи музыки в структуре кинофильма, подразделяя их на качественные (взаимосвязь музыки с другими компонентами «образной системы кинофильма», т. е. приемами монтажа, визуальным и звуковым оформлением и т. п.), количественные (наличие музыкальной темы/тем в кинопроизведении) и процессуальные (развитие музыкальной темы/тем в кинофильме) [Шак, 2010]. Музыка, используемая в качестве основной темы кинофильма, сопровождает появление персонажа в кадре и определенные поступки героев ленты, а также другие значимые для повествования элементы, в частности, преодоление протагонистами трудностей, возникающих по ходу развития сюжета [Анисимов 2024а].

В свою очередь, к основным функциям песни в кинофильме относятся эмотивная (выражение авторской оценки), конативная (привлечение внимание адресата к происходящим в фильме событиям) и референтная (передача настроения героев и значимости определенного момента в сюжете кинокартины) [Дуняшева 2015], а также ассоциативная, заключающаяся в формировании у зрителя устойчивой ассоциации с конкретным кинопроизведением [Анисимов 2024а].

Особенность основной темы и песни кинофильма заключается в их двояком прецедентном содержании, обусловленном, как было указано выше, кинодискурсом при создании музыкального произведения для конкретного кинофильма, и музыкальным дискурсом при использовании в кинопродукте уже существовавших объектов музыкального дискурса. Таким образом, в первом случае кинодискурс оказывается выше музыкального дискурса, поскольку выступает в качестве порождающего элемента для форм реализации и объектов музыкального дискурса. Во втором случае между дискурсами не наблюдаются отношения иерархии, поскольку, несмотря на детерминирование прецедентного содержания основной темы и песни кинофильма музыкальным дискурсом, не происходит порождения новых элементов каждого из дискурсов. Между кинодискурсом и музыкальным дискурсом также могут наблюдаться равные отношения при анализе гибридной полидискурсивной единицы – любительского музыкального видеоклипа, чье двойное прецедентное содержание (музыкального и кинодискурсов) совместно генерирует новый объект, функционирующий в интернет-дискурсе. Подобное взаимодействие и возможность иерархического «равенства дискурсов» могут быть обусловлены развитием и функционированием кинематографа и музыки как синтетических видов искусства.

Традиционно отметим, что мы не отрицаем существование музыки и песни как объектов музыкального дискурса без существования кинодискурса. Данные элементы мы относим к полидискурсивным единицам только в случае,

если они обусловлены прецедентным содержанием кинофильма и/или функционируют в нем.

Иным образом происходит взаимодействие между ***кинодискурсом и дискурсом видеоигр***, к семиотическим пространствам которых относится общая полидискурсивная единица – видеоигра. Особенность видеоигры как продукта индустрии компьютерных игр и одновременно формы реализации и объекта дискурса видеоигр заключается в её одновременном функционировании как полидискурсивной единицы семиотического пространства двух обозначенных дискурсов и претекста кинофильма. В случае принадлежности к претексту кинофильма, видеоигра как частный случай неофольклора порождает кинофильм как основную форму реализации кинодискурса, что обусловливает более высокое положение дискурса видеоигр над кинодискурсом. Напротив, если кинодискурс порождает видеоигру как объект дискурса видеоигр, а сама видеоигра выступает в качестве полидискурсивной единицы, более высокое иерархическое положение среди двух рассматриваемых дискурсов занимает именно кинодискурс. Подобное иерархическое взаимодействие дискурсов, при котором каждый из них может занимать более высокое иерархическое положение по отношению к другому и обладает способностью генерировать элементы друг друга, мы предлагаем именовать нами *гибридным*.

Отметим, что создание кинофильмов, претекстом которых является видеоигра, выявлено нами в каждом из анализируемых в рамках диссертационного исследования кинодискурсах, однако, только в англоязычном дискурсе оно не носит фрагментарный характер.

В общем виде синтетическую модель кинодискурса можно представить следующим образом (рис. 14):



Рис. 14. Синтетическая модель кинодискурса

Источник: построено автором.

Таким образом, синтетическая модель кинодискурса опирается на взаимосвязь рассматриваемого дискурса с другими дискурсами на уровне междискурсивного взаимодействия посредством интердискурсивности как неотъемлемого свойства каждого дискурса. При создании синтетической модели дискурса выявляется его взаимодействие с другими дискурсами, находящимися в упорядоченных отношениях с кинодискурсом при помощи полидискурсивных единиц, принадлежащих семиотическим пространствам двух и более дискурсов.

Доминирующее положение дискурса А по отношению к дискурсу Б обусловливается его способностью генерировать новые объекты семиотического пространства дискурса Б. Данные объекты будут обладать прецедентным содержанием дискурса А и формой дискурса Б и представлять собой полидискурсивные единицы, одновременно принадлежащие семиотическим пространствам обоих дискурсов. В случае принадлежности полидискурсивной единицы к трем дискурсам (по форме, прецедентному содержанию и функционированию), более высокое иерархическое положение по-прежнему будет занимать дискурс, порождающий данный элемент, то есть

дискурс её прецедентного содержания; в определении иерархии двух остальных дискурсов иерархически выше будет тот дискурс, форму которого имеет полидискурсивная единица.

Проведенное нами исследование позволяет выявить более высокое иерархическое положение кинодискурса по отношению к рекламному дискурсу, интернет-дискурсу, медиадискурсу и дискурсу сетевой литературы. Частным случаем более высокого положения кинодискурса является технология product placement, обладающая прецедентным содержанием рекламного дискурса, но находящая свое воплощение строго в рамках форм реализации кинодискурса – кинофильма, мультипликационного фильма и сериала, будучи также связанной с ним по семиотическому наполнению. В связи с невозможностью использования данной технологии за пределами кино, правомерным также является утверждение о кинодискурсе как иерархически более высоком дискурсе по отношению к рекламному дискурсу.

В свою очередь, анализ взаимодействия кинодискурса и музыкального дискурса показал, с одной стороны, доминирующее положение кинодискурса (при генерировании им объектов музыкального дискурса – основной темы и песни кинофильма), и, с другой стороны, равнозначное иерархическое положение данных дискурсов (при совместном продуцировании прецедентного содержания любительского музыкального клипа). Между данными дискурсами также наблюдается отсутствие иерархических отношений в случае, если музыкальное произведение заимствуется в кинофильм, поскольку при этом не происходит создание новых элементов, принадлежащих семиотическим пространствам двух дискурсов.

В ходе анализа был выявлен *гибридный тип иерархических отношений* между кинодискурсом и дискурсом видеоигр: в случае, если видеоигра выступает в качестве претекста кинофильма как основной формы реализации кинодискурса, более высокое иерархическое положение отводится дискурсу видеоигр. Однако, при порождении элементов видеоигры кинодискурсом

(посредством прецедентного содержания), иерархически выше оказывается именно кинодискурс.

В ходе анализа нами не выявлены различия во взаимодействии франко-, англо- и русскоязычного кинодискурсов с рекламным, интернет-, медиа-, музыкальным дискурсами и дискурсом сетевой литературы. Гибридный тип иерархических отношений между кинодискурсом и дискурсом видеоигр также хаарктерен для всех рассматриваемых нами кинодискурсов, однако, в полной мере проявляется только в англоязычном кинодискурсе. Франко- и русскоязычный кинодискурсы отличаются редким представительством кинофильмов, снятых по видеоиграм.

2.3.3. Модель внешней иерархии кинодискурса

Внешняя иерархия кинодискурса состоит из сочетания его генеративной и синтетической моделей и имеет уровневую трехчастную структуру. Первый уровень внешней иерархии кинодискурса занимают его генерализованные претексты как феномены, формирующие основную форму реализации и ключевой элемент семиотического пространства данного дискурса – кинофильм, а также дополнительные формы реализации кинодискурса – мультипликационный фильм и сериал. На втором уровне иерархии находится сам кинодискурс как семиотическое пространство и синтетическое образование, способное к взаимодействию с претекстами и другими дискурсами на интердискурсивном уровне. Третий уровень иерархии занимают дискурсы, связанные с кинодискурсом при помощи общих элементов их семиотических пространств – полидискурсивных единиц. Внешняя иерархия кинодискурса описывается в виде схемы, представленной в формате древовидной гистограммы, а сама внешняя иерархия представляет собой уровневую древовидную иерархию.

Внешнюю иерархию кинодискурса можно представить в виде следующей схемы, объединяющей его генеративную и синтетическую модели (рис. 15):



Рис. 15. Модель внешней иерархии кинодискурса

Источник: построено автором.

Таким образом, внешняя иерархия кинодискурса имеет трехчастную структуру, каждый уровень которой включает в себя соответствующий конструкт: генерализованный претекст как феномен (первый уровень) – сам кинодискурс (второй уровень) – дискурсы с порождаемыми кинодискурсом объектами (третий уровень). Каждый уровень данной структуры способен формировать объекты следующего уровня: генерализованные претексты формируют кинофильм, кинодискурс формирует большинство полидискурсивных единиц дискурсов, находящихся с ним во взаимодействии. Занимая второй уровень означенной внешней иерархии, кинодискурс соответствует утверждению Ю.С. Степанова об общем виде закона иерархии как противопоставления всякой семиотической системе (в нашем понимании

– пространству – В.А.) двух других систем, одна из которых будет низшего порядке, а другая – высшего [Степанов 2023, с. 91].

Генерализованные претексты порождают содержание кинофильма и других форм реализации кинодискурса – мультипликационного фильма и сериала, в то время как их форма принадлежит кинодискурсу. Следовательно, представляется возможным трактовать и сам кинофильм (мультипликационный фильм, сериал) как полидискурсивную единицу, принадлежащую по форме к кинодискурсу и в нем же функционирующую, но обладающую прецедентным содержанием того или иного генерализованного претекста. Подчеркнем, что в рамках анализа внешней иерархии кинодискурса мы оперируем понятиями «претекст» и «генерализованный претекст» как глобальными феноменами, не сводимыми к одному конкретному дискурсу: например, генерализованный претекст *литература* может включать в себя дискурс художественной литературы и массовой литературы, а генерализованный претекст фольклор – фольклорный дискурс и неофольклорный дискурс.

В свою очередь, при взаимодействии с другими дискурсами, обозначенными в рамках синтетической модели, кинодискурс сам выступает в качестве претекста по отношению к большинству выявленных нами полидискурсивных единиц, обусловливая их прецедентное содержание посредством элементов семиотического подпространства отдельного кинофильма.

Следовательно, в рамках построения внешней иерархии кинодискурса мы последовательно имеем дело с двумя видами прецедентных феноменов (в широком смысле) – генерализованными претекстами по отношению к кинодискурсу и самим кинодискурсом по отношению к объектам других дискурсов, которые формируют посредством своего прецедентного содержания новые объекты компонентов каждого последующего (второго и третьего) уровней.

Отдельным элементом внешней иерархии кинодискурса является социо-политический контекст, который, с одной стороны, обусловливает развитие претекстов кинодискурса и, с другой стороны, включает в себя данные претексты.

Обозначенный принцип внешней иерархии кинодискурса может быть применим к другим креативным (создаваемым человеком) дискурсам, в первую очередь рекламному и музыкальному дискурсам.

Выводы по Главе 2

Иерархия как категория философского знания, к которой обращаются представители множества наук, может быть применима к дискурсу как структурно упорядоченному семиотическому пространству, которое состоит из организованных классов элементов – самостоятельных семиотических подпространств и находится во взаимодействии с другими дискурсами посредством общих для их семиотических пространств единиц. Изучение отношений конкретного дискурса (в нашем случае – кинодискурса) с другими дискурсами позволяет сформировать представление о *внешней иерархии дискурса*; анализ связей внутри семиотических пространств с построением их иерархии способствует установлению его *внутренней иерархии*.

Исследование внешней иерархии кинодискурса предполагает обращение к порождающим его (генеративным) элементам, которые обусловливают содержание его форм реализации – основной (кинофильм) и дополнительных (мультипликационный фильм, сериал) – и взаимодействию кинодискурса с другими видами дискурса при помощи формирования их новых объектов, одновременно принадлежащих семиотическим пространствам двух и более дискурсов – полидискурсивных единиц. Изучение внутренней иерархии кинодискурса предусматривает анализ иерархии отношения между его формами реализации (кинофильмом, мультипликационным фильмом, сериалом) и ее основными элементами, изучение гибридной иерархии между формами реализации кинодискурса

(например, кинофильм-сериал), описание иерархии класса элементов кинодискурса (например, семиотического подпространства его малоформатных текстов) и рассмотрение иерархии исходного и локализованного кинотекста.

Внешняя иерархия кинодискурса имеет трехчастную уровневую структуру, обусловленную сочетанием его генеративной и синтетической моделей. Конститутивными элементами генеративной модели кинодискурса являются *генерализованные претексты* – литература, фольклор, история, биографические данные и философия – глобальные феномены, определяющие прецедентное содержание (план содержания) кинофильма как основной формы реализации кинодискурса и ключевого элемента его семиотического пространства. В свою очередь, в качестве конститутивных элементов синтетической модели выступают *полидискурсивные единицы*, по своей природе являющиеся синтетическими единицами, обладающими формой репрезентации (планом выражения) дискурса А, в семиотическом пространстве которого (как правило) они функционируют, и прецедентным содержанием (планом содержания) дискурса Б.

Первый уровень внешней иерархии кинодискурса занимают генерализованные претексты, формирующие формы реализации кинодискурса (кинофильм, мультипликационный фильм, сериал); второй уровень отводится самому кинодискурсу как семиотическому пространству и некоему синтетическому образованию, способному к интеракции с компонентами первого и третьего уровней; на третьем уровне располагаются дискурсы, при взаимодействии с которыми кинодискурс формирует их новые объекты. Схематично данную иерархию можно представить в виде уровневой древовидной иерархии, содержащей следующие конструкты: генерализованный претекст как феномен – сам кинодискурс – дискурсы с порождаемыми кинодискурсом объектами.

Формируя новые объекты их семиотических пространств, кинодискурс занимает иерархически более высокое положение по отношению к

рекламному, интернет-, медиа-дискурсам и дискурсу сетевой литературы. В зависимости от прецедентного содержания основной темы и песни кинофильма как полидискурсивных единиц и объектов музыкального дискурса, кинодискурс находится в более высокой или равнозначной позиции по отношению к музыкальному дискурсу. В рамках взаимодействия кинодискурса и дискурса видеоигр наблюдается гибридная иерархия, при которой, в зависимости от роли видеоигры как претекста или как объекта, формируемого кинодискурсом, кинодискурс и дискурс видеоигр будут занимать более высокое или более низкое положение по отношению друг к другу. Формат гибридной иерархии кинодискурса в большей степени свойственен англоязычному кинодискурсу, поскольку примеры экранизации видеоигр во франко- и русскоязычном кинодискурсах носят фрагментарный характер.

ГЛАВА 3. ВНУТРЕННЯЯ ИЕРАРХИЯ КИНОДИСКУРСА

Феномен внутренней иерархии кинодискурса, в отличие от рассмотренной в Главе 2 внешней иерархии, заключается в анализе кинотекста как основной составляющей дискурса-базиса для кинофильма и взаимодействия элементов внутри семиотического пространства кинодискурса и ряда его семиотических подпространств. Понимание дискурса как многомерной системы, обозначенное нами в Главе 1, позволяет обратиться к системе кинотекста и элементам различных семиотических подпространств кинодискурса, ключевыми из которых являются семиотические подпространства его основной и дополнительных форм реализации кинодискурса – кинофильма, мультипликационного фильма и сериала, семиотическое подпространство многосерийных форм реализации (кинофильма, мультипликационного фильма, сериала-франшизы), семиотические подпространства *кинофильм-сериал, кинофильм-мультипликационный фильм*, *мультипликационный сериал-мультипликационный фильм*, семиотическое подпространство малоформатных текстов кинодискурса как основных функционально-прагматических элементов анализируемого дискурса, семиотическое подпространство исходного и локализованного кинотекста. Основополагающую роль в изучении иерархии системы кинотекста и данных семиотических подпространств (в большей или меньшей степени) играют феномены интертекстуальности и интертекста, которые позволяют установить взаимодействие и связь различных элементов внутри каждого из семиотических подпространств. В рамках данной главы мы последовательно обращаемся к интертекстуальности и интертексту, обосновывая их природу в кинодискурсе, и рассматриваем иерархию кинотекста и каждого из обозначенных семиотических подпространств кинодискурса.

3.1. Интертекстуальность и интертекст в структуре кинодискурса: ключевые положения внутренней иерархии

Важной характеристикой современного кинодискурса является интертекстуальность, свойственная всем ключевым элементам его семиотического пространства. Интертекстуальность свойственна и кинотексту как основе для образования кинофильма.

Свое начало теория интертекстуальности берет в трудах теоретиков структурализма и постструктурализма, литературоведов, эссеистов и критиков, изложивших положения рассматриваемого феномена на страницах основанного ими литературного журнала “Tel Quel”. Системными для теории интертекстуальности считаются коллективная работа М. Фуко, Р. Барта, Ж. Дерриды, Ф. Соллерса и Ю. Кристевой «Общая теория» (Théorie d'ensemble) и более известный в научных кругах обобщающий труд Ю. Кристевой «Семиотика. Исследования по семаанализу» (Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse), объединивший в себе серию работ исследователя 1966-1969 годов.

Основные различия в понимании феномена интертектуальности с позиции структурализма и постструктурализма заключаются в подходах к анализу смысла текста. Структуралистский подход связан с постулатом об имманентном анализе локализации и описании смысла текста, даже если этот смысл отсылает читателя к интертекстуальным связям исходного текста с другими текстами, а также возможностью объяснения смысла текста посредством описания составляющих его единиц и их связи с другими текстами. В свою очередь, подход постструктуралистов отличается принципиальным неприятием идеи о возможности восстановления истоков текста и неопределенностью раскрытия отношений означающего и означаемого между текстами [Tahar 2017, с. 29].

Введение в научный оборот самого термина *интертекстуальность* связано с именем Ю. Кристевой, определившей её как «текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста» [Кристева 1970,

с. 5]. В своих исследованиях ученый опирается на концепцию «диалогизма» М.М. Бахтина, отмечавшего, что «два высказывания, отдаленные друг от друга и во времени и в пространстве при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть хоть какая-нибудь смысловая конвергенция», а также что «… любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста » [Бахтин 1979, с. 303].

Разработанная первоначально для анализа произведений художественного дискурса, теория интертекстуальности в последнее время распространила своё «влияние» и на другие типы дискурса и их составляющие. Так, на сегодняшний день феномен интертекстуальности исследуется, например, в политическом [Светосонова 2022, Ларионова 2023, Baranova Pavlina 2024], научном [Боднарук Астахова 2023], музыкальном [Абрамичева Петраков 2021], медиа- [Зененко, Курилина 2023, Kryachkov 2023] и рекламном [Opran 2022, Xing Feng 2023] дискурсах. Кроме того, интертекстуальность рассматривается, в частности, как одна из категорий перевода [Ezeafulukwe 2019], феномен живописи [Лукичева 2020] и бизнес-коммуникации [Alexandrova, Sibul 2024].

Тем не менее, влияние объекта исследования – текстов художественной литературы – предопределило основные положения данной теории. Отождествляя механизм интертекстуальности с литературой, М. Риффатер говорит о ее значимой роли при воспроизведении значения текста в противоположность линейному чтению, воспроизводящему только его смысл. Сама интертекстуальность определяется исследователем как «восприятие читателем отношений между данным произведением и произведениями, ему предшествовавшими или последующими» (la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d’autres qui l’ont précédée ou suivie) [Riffatere 1980, p. 4]. М. Риффатер также выделяет факультативную и необходимую интертекстуальность, последняя из которых не может быть не замечена читателем [Там же].

Важную роль в развитии теории интертекстуальности играют труды Р. Барта, подчеркивавшего множественность смыслов каждого текста, в свою очередь также состоящего из множества уже существовавших до него других текстов [Barthes 1984]. Любой текст, по мнению Р. Барта, «есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение <…> текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [Барт 1989, с. 418]. Таким образом, интертекстуальность понимается как изначальное свойство любого текста.

Знаменитый постулат Р. Барта о «смерти автора», в свою очередь, связан с переосмыслением ученым роли автора в процессе создания текста. Он приходит к мысли, что в качестве источника текста выступает не единое авторское сознание, а множество других слов, высказываний и текстов [Там же], следовательно, каждое слово и фраза берут свое начало из языковой системы, что свидетельствует о сужении роли автора до «компоновщика» языкового материала. Отметим, что данный постулат не может быть в полной мере применим к формам реализации кинодискурса – кинофильму, мультипликационному фильму и сериалу, поскольку их коллективный автор в процессе работы творит новый продукт иной семиотической природы: кинофильм (мультипликационный фильм, сериал) как текст становится полимодальным и не представляет собой конкретную компилляцию языкового материала других источников даже в случае экранизации литературных произведений и иных претекстов. Следовательно, приведенный постулат требует уточнения в рамках анализа кинодискурса: «коллективность» автора кинофильма как основной формы реализации данного типа дискурса, подчеркиваемая в трудах исследователей [Слышкин, Ефремова 2004], а также невозможность выявления авторов ряда элементов кинодискурса (например, его малоформатных текстов), позволяют говорить скорее не о «смерти автора» в данном контексте, а о трансформации понятия

«автор», его множественности и сложности, а в ряде случаев и невозможности, выявления.

Основные работы, так или иначе посвященные интертекстуальности, изучают данный феномен с позиции внутритекстового пространства. И.В. Арнольд видит в интертекстуальности «включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных и неизменных цитат, аллюзий и реминисценций» [Арнольд 1999, с. 346]. Ценность данного определения заключается в описании исследователем множества типов интертекстуальных включений: текстов и их фрагментов, видоизмененных или невидоизменных цитат, аллюзий и др. Схожее видение отличает работы Ж. Женнетта, определявшего интертекстуальность как взаимное присутствие в тексте двух или более текстов, при этом маркерами подобного присутствия являются различного рода цитаты, аллюзии и прочие элементы другого или других текстов [Женнетт 1998]. Соприсутствие нескольких текстов в одном также отмечается Р. Лахманом (Renate Lachmann) и Х.Ф. Плеттом (Heinrich F. Plett) в качестве основного свойства интертекстуальности [Lachmann 1990, Plett 1991]. В частности, Р. Лахманн определяет интертекстуальность как взаимодействие между текстами, отмеченное при помощи особых средств формального характера [Lachmann 1990, p. 15]. Для Н. Пьеге-Гро интертекстуальность носит динамический характер – это «устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст» [Пьеге-Гро 2008, с. 48]. Отличие интертекстуальности от различного рода приемов цитированияи ее генерализованность подчеркивается В.П. Москвиным: «интертекстуальность является не приемом, а ассоциативной базой для приемов цитирования, аппликации, аллюзии, парафраза, травестирования и других фигур интертекста…» [Москвин 2013, с. 54]. Н.В. Зененко и Л.П. Сон справедливо подчеркивают возможность при помощи различных приемов интертекстуальности «генерировать в канве первичного повествования множество новых смыслов» [Зененко, Сон 2023, с. 42].

Более широкий взгляд на интертекстуальность предлагает В.Е. Чернявская, в трактовке которой данный феномен представляет собой взаимодействие текстов и их фрагментов в плане содержания и выражения, при этом «… один текст актуализирует в своем внутреннем пространстве другой» [Чернявская 2007, с. 49]. Важным является расширение взгляда ученого на интертекстуальность: В.Е. Чернявская предлагает рассматривать невербальные межтекствовые связи и вводит термин «интериконичность», означающий порождение вербального текста исходным текстом визуального характера [Чернявская 2009]. Феномен интериконичности может быть рассмотрен, помимо прочего, на таких малоформатных текстах кинодискурса как постер и трейлер кинофильма [Анисимов 2025д].

Наиболее широкую трактовку интертекстуальности предлагает Ж. Женнетт (Gérard Genette), постулирующий существование категории транстекстуальности (текстуальной трансцендентности) – всего того, «что связывает текст, явно и тайно, с другим текстом» [Gennette 1982, p. 83-84]. Транстекстуальность, в свою очередь, включает в себя пять более конкретных категорий: интертектуальность, паратекстуальность, метатектуальность, гипертекстуальность и архитекстуальность [Там же].

Феномен интертекстуальности не остается без внимания исследователей кинодискурса [Ямпольский 1993, Иванова 2001, Федорова 2015, Гаврилова 2016, Анисимов 2021, Moliterno 2010, Serrano 2005].

Первые положения, связанные с применением теории интертекстуальности к кинематографу и кинодискурсу, были сформулированы М.Б. Ямпольским, обратившем внимание на символичность кино как его основной признак, а аллюзивность – как неотъемлемый компонент кинотекста [Ямпольский 1993]. В своей кандидатской диссертации Е.Б. Иванова впервые детально рассматривает на интертекстуальность художественных фильмов, определив её как конститутивный признак этого типа дискурса и одну из его важнейших общетекстовых категорий [Иванова 2001].

В свою очередь, И.П. Федоровой выявлена двоякая интертекстуальность кинематографа (и кинотекста), при которой кинотекст является одновременно и текстом, подвергнутым интертекстуализации, и текстом, который является её источником [Федорова 2015]. Разделяя положение исследователя, мы считаем необходимым отметить, что кинотекст и его составные части могут выступать в качестве интертекстуализированного текста только в случае, если они содержат различного рода отсылки, аллюзии и апелляции к прецедентным для кинодискурса текстам. В свою очередь, рассмотрение кинодискурса в качестве источника интертекстуальных отсылок представляется возможным через его основную форму реализации – кинофильм, в случае если сам кинотекст выступает интертекстуальной базой для других кинофильмов или иных произведений искусства и объектов других дискурсов [Анисимов 2025д]. Подчеркнем, что в качестве претекстов могут выступать и иные формы реализации кинодискурса – мультипликационный фильм и сериал. Примером кинотекста как интертекстуализированного текста может служить интертекстуальное взаимодействие между частями многосерийного кинофильма в обособленном семиотическом подпространстве; в качестве кинофильма как источника интертекстуальности правомерно трактовать такую полидискурсивную единицу как фанфик.

Обращение к интертекстуальности в кинофильмах в основном проводится с позиции экранизации и ее интертекстуальных связей с источником – художественным произведением или комиксом, которые выступают претекстами ленты [Елисеева 2014, Moliterno 2010, Serrano 2005], а также аллюзии на различные телевизионные и кинематографические приемы съемки [Rachel 2011].

Исследования автора диссертации носят более частный характер и посвящены подробному анализу интертекстуальных связей в малоформатных текстах (МФТ) кинодискурса [Анисимов 2021, 2025д] с выделением, в частности, внешней интертекстуальности, связанной с взаимодействием МФТ кинодискурса с претекстами кинофильма, и внутренней интертекстуальности,

реализуемой внутри класса МФТ, а также между данными текстами и кинофильмом.

Реализация интертекстуальности в кинодискурсе происходит посредством интертекстуальных связей, проявляющихся между различными по своей природе текстами:

- кинофильмом (мультипликационным фильмом, сериалом) и его претекстом/претекстами;
- частями многосерийного кинофильма (многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы);
- отдельными, не связанными друг с другом общей сюжетной линией кинофильмами;
- кинофильмом и сериалом, кинофильмом и мультипликационным фильмом;
- мультипликационным фильмом и мультипликационным сериалом;
- эпизодами (сериями) и сезонами сериала;
- внутри класса элементов кинодискурса, в частности, его малоформатных текстов.

В целом, исследования в области интертекстуальности кинодискурса нельзя назвать малочисленными или поверхностными. Вместе с тем внимания со стороны научного сообщества требуют вопросы рассмотрения интертекстуальности различных кинодискурсов (французского, английского, немецкого и др.), а также отдельных классов их элементов.

В аспекте рассматриваемой теории важным также является понятие интертекста, который трактуется как все тексты, находящие свое отражение в другом тексте, вне зависимости от их взаимодействия [Пьеге-Гро, с. 48]. В интертексте исследователи справедливо видят «пространство схождения всевозможных цитаций, принадлежащих разнообразным дискурсам, из которых и состоит культура как способность любого текста быть переходным звеном от одного текста к другому в некотором едином языковом

пространстве с неограниченной возможностью связей …» [Красина, Чеснокова 2019, с. 214]. В качестве интертекста при этом рассматриваются не только те тексты, которые напрямую включены в произведение в виде различного рода цитат, аллюзий, но и такие тексты как подражание стилю автора [Пьеге-Гро, 2008, с. 48].

Природа интертекста весьма радикально интерпретируется Р. Бартом, постулировавшем возможность любого текста выступать в данном качестве, поскольку каждый текст содержит в себе другие тексты в более или менее опознаваемой форме [Barthes 1973]. Важное уточнение в этой связи вносит Т.Е. Литвиненко, отмечая, что «обнаружение этого признака у текстов-структур неизбежно становится фактором их перекатегоризации, так как наличие межтекстовых связей разрушает постулируемую линеарность текста, превращая его из формального в целостный дискурсивный продукт» [Литвиненко 2008, с. 14].

На сегодняшний день приходится констатировать отсутствие однозначной упорядоченной классификации фигур интертекста, что во многом связано с различными подходами к пониманию интертекстуальности (например, в узком или широком, в соответствии с концепцией Ж. Женнетта, смыслах), а также анализом разнообразного материала многих типов дискурса и их основных составляющих. Так, В.П. Москвин выявляет следующие фигуры интертекста по степени опознаваемости: цитирование, реминисценция, аллюзия, парафраз, травестирование и имитации авторского стиля – пародия и подражание [Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов 2021, с. 78]. По коммуникативной направленности ученым также выделяются пародия и подражание, обеспечивающие узнаваемость прецедентного текста, и плагиат – неопознаваемый заимствованный текст [Там же]. С.Г. Воркачев говорит о возможности включить в число интертекстов «образования, сходные не только по структуре, но и по “материальной части”, характеризуемые целостностью подобия» [Там же, с. 54], куда относятся переводы – как межтекстовые (с

одного языка на другой), так и межсемиотические (применительно к кинодискурсу это могут быть римейки, экранизации литературных произведений, фанфики и др.). Учет данного типа интертекстов, по мнению исследователя, становится возможным только при широкой трактовке феномена интертекстуальности. О причислении перевода к фигурам интертекста говорят также и в контексте его интерлингвистического и интерсемантического характера [Ezeafulukwe 2019, с. 63-66].

На материале анализа апелляций к концептам прецедентных текстов Г.Г. Слышкин относит к интертекстуальным включениям аллюзию, прямую цитацию, квазицитацию и продолжение [Слышкин 2000, с. 38]. Н.З. Бариширова, анализируя публицистический дискурс, выделяет в качестве проявлений интертекстуальности цитату, реминисценцию, аппликацию, аллюзию, имитацию, упоминание, парафраз, крылатое слово и речевой стереотип [Бариширова 2011, с. 191]. Н. Пьеге-Гро к формам интертекстуальности причисляет пародию, плагиат, коллаж и перезапись [Пьеге-Гро 2008, Piégay-Gros 1996]. К проявлениям интертекстуальности также причисляют прямые и косвенные ссылки, взаимосвязь содержания (феномен, свойственный многосерийным литературным и иным, в том числе кинопроизведениям), комментарии и сноски, адаптацию, пастиш и пародию [Ezeafulukwe 2019, с.63-66].

Обращаясь к интертекстуальности кинодискурса, нам видится релевантным генерализация интертекстуальных фигур с последующим выделением среди них таких видов как аллюзия, апелляция и отсылка. *Аллюзия* понимается в диссертации как косвенная отсылка к различного рода прецедентным феноменам. Термин *апелляция*, в свою очередь, применяется в качестве указания на прямую отсылку. В свою очередь, термин *отсылка* является гиперонимическим по отношению к аллюзии и апелляции и используется в части характеристики интертекстуальной связи, подробная дефиниция которой не требуется. В качестве частных случаев фигур интертекстуальности в кинодискурсе правомерно также выделить

цитирование и взаимосвязь содержания, то есть присутствие общих героев и/или сюжетной линии в многосерийных произведениях. Подобные виды интертекстуальных фигур, на наш взгляд, характерны как для самого кинодискурса, так и для его малоформатных текстов [Анисимов 2021, 2025д].

Подчеркнем, что все претексты, выступающие в качестве источников интертекстуальности для кинопроизведений и используемые авторами кинофильма для достижения определенных целей, таких как увеличение эмоционального восприятия кинофильма зрителем, должны быть легко узнаваемы среднестатистическим носителем культуры страны производства киноленты. При отсутствии выявления апелляции (в широком смысле) к прецедентному тексту, имени или феномену, ее включение в кинофильм не принесет желаемого результата с прагматической точки зрения. Дополним приведенные размышления положением Е.Б. Ивановой, отмечающей, что отсутствие установления межтекстовой связи может привести к серьезным проблемам на уровне восприятия смысла кинопроизведения зрителем и, как следствие, его непониманию [Иванова 2001]. В свою очередь, грамотное применение элементов интертекста позволяет «не только воссоздать картину происходящего, но и лучше понять замысел режиссера» [Гаврилова 2016, с. 201].

Сравнение категорий интертекстуальности и интертекста позволяет утверждать процессуальность первого феномена и «предметность» второго, воспринимаемого, скорее, как статический объект – текст, следы которого можно обнаружить в других текстах. В диссертации интертекстуальность трактуется как *свойство и способность текстов различных дискурсов или иных текстов самого дискурса к взаимодействию между собой, воплощенное в рамках конкретного текста конкретного дискурса*. Интертекст, в свою очередь, определяется как *текст или текстовые элементы, принадлежащие иному дискурсу или иным формам того же дискурса, функционирующие в пространстве целевого дискурса* [Анисимов 2025д]. Подобное понимание интертекстуальности и интертекста позволяет обратиться одновременно к

функционированию текстов иных дискурсов в кинотексте, а также к установлению интертекстуальных связей внутри различных элементов собственно кинотекста.

Остановимся подробнее на приведенной трактовке данных феноменов. Опираясь на понимание дискурса как гиперонимического понятия по отношению к тексту и включение текста в дискурс в качестве компонента, выступающего базисом для создания объектов дискурса, мы рассматриваем интертекстуальность как присутствие конкретных текстов или типов текстов одного дискурса в другом. В этой связи, основное отличие интертекстуальности от описанного в рамках Главы 2 феномена интердискурсивности заключается в следующем: посредством интердискурсивности возникает взаимодействие между двумя и более дискурсами, способствующее формированию общего междискурсивного пространства [Соколова 2015] и общих единиц семиотических пространств дискурсов (полидискурсивных единиц), в то время как текст одного дискурса, присутствующий в другом и выполняющий тем самым роль интертекста, не способствует созданию междискурсивного пространства. Мы также согласны с мнением М.В. Ларионовой об отличии интердискурсивности от интертекстуальности в когнитивном и социально-культурном измерениях и, следовательно, свойственному только интердискурсивности (в отличие от интертекстуальности) синтезу различных типов мышления ряда различных дискурсивных практик [Ларионова 2023].

В свою очередь, в случае анализа интертекста как присутствия текстов одного дискурса в другом в аспекте креативных типов дискурса, данные элементы могут быть как *реальными*, то есть принадлежащими реальному миру и существующими в нем (цитата из художественного произведения в кинофильме), так и *искусственными* (реклама в кинофильме, специально созданная для его сюжета). Основными элементами интертекста, фигурирующими в кинофильме, являются тексты (в семиотическом понимании) других дискурсов, а именно медиа-, интернет-, рекламного и

литературного. Перечисленные элементы интегрируются создателями кинопроизведения в его сюжет и выполняют роль интертекста как при помощи своего содержания, так и формы. В рамках описания интертекста в работе используются понятия *тексты другого дискурса* (например, рекламный текст) и *элементы другого дискурса* (например, элементы рекламного дискурса) как синонимичные ввиду трактовки текста как элемента дискурса.

3.2. Интертекст как элемент внутренней организации кинотекста

Обозначенная двойственная природа интертекста как текстов или элементов текста одного дискурса в другом дискурсе требует подробного обращения к этому феномену в аспекте полноформатного текста и форм реализации – кинофильма, мультипликационного фильма, сериала.

Элементы рекламного текста, выполняющие роль интертекста в кинофильме (и других формах реализации кинодискурса), представлены рекламными афишами, объявлениями, листовками, рекламными анонсами по ТВ и радио и др. Они обладают вышеупомянутой двойственной природой: в кинофильм могут быть включены как реальные объекты рекламного дискурса (например, рекламные листовки), так и специально созданные (придуманные) авторами для продвижения сюжета. В рамках рассмотрения рекламного текста как интертекста мы сознательно не затрагиваем технологию product placement, посредством которой формируются полидискурсивные единицы. При этом, к текстам и элементам рекламного дискурса как интертекста мы относим объекты как коммерческой, так и социальной рекламы.

Примером существующего рекламного текста реального мира в кинофильмах может служить плакат *Soigner c'est un métier, respectons les infirmières/infirmiers* («Ухаживать за больными – это профессия, давайте уважать медсестер/медбратьев»), присутствующий в сцене франкоязычного кинофильма *Le sens de la famille* (2020, Ж.-П. Бенес). Другим примером рекламного текста реального мира в кинофильме может служить плакат *Guidelines for the Early Detection of Breast Cancer* («Рекомендации по раннему выявлению рака молочной железы»), являющийся компонентом одной из сцен

в сериале *House, M.D.* («Доктор Хаус», 2004-2012, реж. Г. Яйтанс, Д. Сарафян, Д. Стрейтон и др.) и представляющий собой объект социальной рекламы (рис. 16).



Рис. 16. Рекламный плакат кинофильма *Le sens de la famille* (2020, реж. Ж.-П. Бенес) и сериала *House, M.D.* (2024-2012, реж. Г. Яйтанс, Д. Сарафян, Д. Стрейтон и др.) как пример элемента реального мира

Источники: [реж. Ж.-П. Бенес, 2020, реж. Г. Яйтанс, Д. Сарафян, Д. Стрейтон, 2004-2012].

Другим примером рекламного текста, относящегося к элементам реального мира, является объявление «Ярмарка мёда», присутствующее в одном из кадров эпизода русскоязычного фильма *Текст* (2019, реж. К. Шипенко), наклеенное на подъезде дома, куда заходит главный герой (рис. 17).



Рис. 17. Пример рекламного текста как элемента реального мира

Источник: [реж. К. Шипенко, 2019].

Согласно проведенному нами анализу, фигурирующие в кинофильме рекламные элементы реального мира в большинстве случаев не влияют на его сюжетную линию, выполняя роль фона, на котором происходит действие, но позволяют приблизить происходящие в кинофильме события к реальной

жизни [Анисимов 2025г]. Они оказываются в кадре ситуативно: в частности, приведенные в качестве примера рекламные плакаты могли находиться в учреждении, где проходили съемки кинофильма и сериала, и не были сняты ввиду отсутствия разногласий между создателями произведения и администрацией учреждения. В свою очередь, объявление из кинофильма *Текст* является довольно частотным для Москвы и Московской области.

Примером рекламного текста, созданным специально для кинопроизведения, может служить объявление о наборе пловцов в мужскую команду по синхронному плаванию (рис. 18), которое является центральным элементом кинофильма *Le grand bain* (дословный перевод – «Большое купание», российская локализация – «Непотопляемые», 2018, реж. Жиль Леллуш).

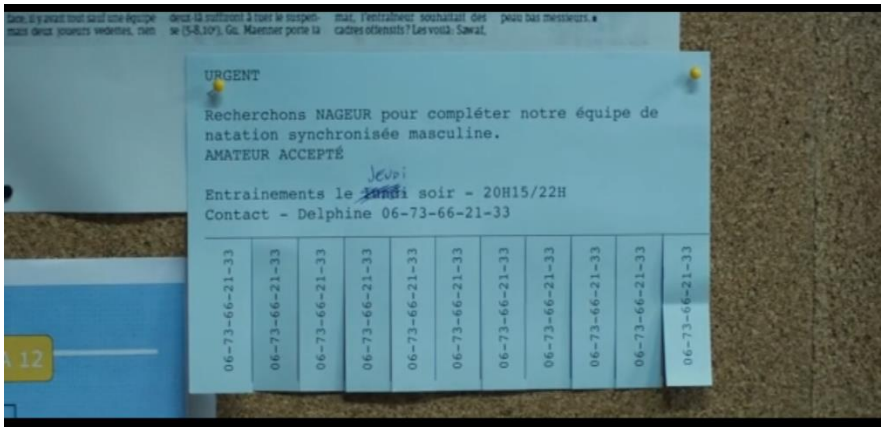


Рис. 18. Пример функционирования искусственного рекламного объекта в кинофильме *Le grand bain* (российская локализация – «Непотопляемые», 2018, реж. Жиль Леллуш)

Источник: [реж. Ж. Леллуш, 2018].

Приведенный объект выполняет функцию развития сюжета: видя объявление, главный герой произведения решает посетить занятие в создающейся мужской команде по синхронному плаванию. Таким образом, введенный в кинофильм элемент рекламного дискурса создает обоснование для дальнейших действий персонажа.

Дополнительным примером из англоязычного дискурса является размещение искусственной коммерческой рекламы в кинофильме *Catwoman*

(«Женщина-кошка», 2004, реж. Ж.-К. Комар-Питоф), направленной на презентацию нового продукта – крема “Beauline” (в российской локализации – «Бьюлин», дословно – «Линия красоты») *It Doesn’t Hide the Effects of Aging* («Не просто маскирует свидетельства старения») (рис. 19). Указанный продукт выступает в качестве основного сюжетного элемента, открывая тайну которого – опасный побочный эффект – основная героиня Пейшенс оказывается убита.

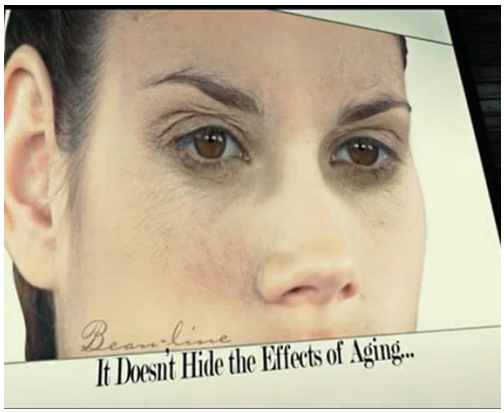


Рис. 19. Пример искусственной коммерческой рекламы в кинофильме *Catwoman* («Женщина-кошка», 2004, реж. Ж.-К. Комар-Питоф)
Источник: [реж. Ж.-К. Комар-Питоф, 2004].

В качестве основных функций рекламного текста в кинофильме правомерно выделить интегративную и имитирующую, первая из которых связана с соединением и связыванием воедино сюжетных линий кинофильма или развитием основной сюжетной линии, а вторая – с воссозданием для зрителя сходства происходящего в киноленте с объективной реальностью или созданием новой реальности (например, для фильмов, снятых в жанре кинофантастики). Реже внедрение специально созданных для кинопроизведения элементов рекламного текста или дискурса может способствовать выполнению сюжетообразующей функции, при условии, что тот или иной элемент рекламного дискурса является важной частью сюжета кинофильма.

Элементами **художественного дискурса**, присутствующими в кинофильмах в качестве интертекста, являются названия художественных

произведений и отрывки из них, в том числе цитаты. Иногда они могут быть полноценно введены в канву повествования. Так, в уже упомянутом кинофильме *Le grand bain* (дословный перевод – «Большое купание», российская локализация – «Непотопляемые», 2018, реж. Жиль Леллуш), тренер команды по синхронному плаванию во время тренировок читает стихотворения Поля Верлена (Paul Verlaine) и Райнера Марии Рильке (Rainer Maria Rilke) для поддержания ритма выполнения упражнений. Реальные элементы художественного дискурса, представляющие собой отрывки из произведений А.С. Пушкина, присутствуют в русскоязычном кинофильме *Пророк. История Александра Пушкина* (2024, реж. Ф. Умаров). Дополнительным примером использования художественных произведений в качестве интертекста может быть англоязычное кинопроизведение *Adaptation* («Адаптация», 2002, реж. С. Джонс), основной протагонист которого – известный сценарист – старается адаптировать на экран книгу С. Орлеан “The Orchid Thief” («Похититель орхидей»).

Вместе с тем, как и в случае с текстами рекламного дискурса, авторами кинофильма могут искусственно создаваться тексты художественной литературы для функционирования в сюжете кинофильма. В качестве примера подобных искусственных произведений представляется возможным привести роман *Galerie des égarés*, написанный главной героиней франкоязычного кинофильма *Le Bonheur des uns...* (дословный перевод – «Счастье одних», основанный на французской поговорке *le bonheur des uns fait le malheur des autres* – «счастье одних – несчастье других», российская локализация – «Друзья на всю голову», 2020, реж. Даниэль Коэн) Леей, – центральная деталь сюжета кинопроизведения, – публикация которого в престижном издательстве радикально меняет жизнь женщины. В начале русскоязычного фильма *Кто-нибудь видел мою девчонку?* (2020, реж. А. Никонова) главная героиня Кира пишет автобиографию, рассказывающую сюжет самого кинопроизведения. Подчеркнем, что в кинофильме также могут присутствовать иные элементы

художественного дискурса – скульптуры, картины и др., – не рассматриваемые в данном исследовании в силу их нетекстовой природы.

Художественный текст, присутствующий в кинофильме в качестве интертекста, выполняет интегративную, имитирующую и сюжетообразующую функции, при этом первая свойственна в основном реально существующим произведениям, в то время как остальные выполняются искусственными художественными текстами. Дополнительной функцией художественных произведений как интертекста в кинофильме является эстетическая.

В качестве интертекста в кинофильме фигурируют и элементы медиадискурса – медиатексты – газеты, журналы, телевизионные передачи, которые также представляется возможным разделить на реальные и искусственные. Примером первого типа медиатекстов в фильме могут служить интегрированные в сюжет франкоязычного кинопроизведения *Une année difficile* (дословный перевод – «Тяжелый год», российская локализация – «Шопоголики», 2023, реж. О. Накаш, Э. Толедано) новогодние обращения президентов Франции с 1974 по 2013 год, каждый из которых содержит реплики про трудный для страны уходящий год или наступающий год, который также должен быть трудным. При помощи данных медиатекстов, предваряющих сюжет произведения, иллюстрируется сюжетная идея кинофильма: основные протагонисты переживают тяжелые времена в своей жизни, а само сюжетное действие происходит в течение одного календарного года. Кроме того, представленные медиатексты интертекстуально связаны с заголовком кинофильма, дословный перевод которого – «Тяжелый год». Еще одним примером может являться использование печатных медиатекстов в англоязычном кинофильме *The Post* (дословный перевод – «Почта» – заголовок построен вокруг газеты “The Washington Post”, российская локализация – «Секретное досье», 2017, реж. С. Спилберг), где показываются выпуски газеты “The Washington Post”.

В качестве искусственных медиатекстов и их элементов приведем использованное в кинофильме *La Ch'tite Famille* (дословный перевод – «Семья Шти», российская локализация – «От семьи не убежишь», 2018, реж. Д. Бун) интервью главных героев-дизайнеров Валентина и Констанс об их успехе в индустрии дизайна, «напечатанное», согласно сюжету, в популярном французском журнале “Paris Match”. При помощи данного медиатекста авторы кинофильма кратко характеризуют героев повествования и их положение в обществе, а также показывают конфликт между Валентином и его семьей (со слов дизайнера в интервью, он является сиротой, что противоречит реальному положению дел). Другим примером использования искусственного медиатекста для продвижения сюжета служит кинофильм *Runaway Bride* («Сбежавшая невеста», 1999, реж. Г. Маршалл), согласно сюжету которого один из главных героев – журналист Айк – пишет статьи о девушке Мэгги, знаменитой тем, что сбегает со свадьбы от женихов у самого алтаря.

Опираясь на приведенные примеры, можно сделать вывод о выполнении медиадискурсом и его элементами, присутствующими в кинофильме и, соответственно, кинотексте, интегративной, имитирующей и сюжетообразующей функции. При этом в отличие от описанные выше рекламного и художественного текстов и элементов рекламного и художественного дискурсов, данные функции осуществляются как реальными, так и искусственными элементами медиадискурса, выступающими в роли интертекста.

Наконец отметим, что элементами другого дискурса, выполняющими роль интертекста в кинофильме, являются тексты и элементы текстов **интернет-дискурса** и, уже – дискурса социальных сетей. Следуя принципу генерализации, обозначенному нами в Главе 2, мы включаем дискурс социальных сетей в семиотическое пространство интернет-дискурса как более широкого типа дискурса. Говоря об элементах интернет-дискурса в кинофильме, отметим, что их трактовка как «текстов» возможна только в широком, семиотическом понимании: в качестве подобных элементов нами

выделяются социальные сети и мессенджеры, интернет-сайты, приложения для смартфонов и хакерские программы.

К реальным элементам интернет-дискурса в кинофильме можно отнести использование персонажами произведения различных сайтов, например, сайта для поиска информации в браузере «Гугл Хром» (Google Chrome), который осуществляет протагонист франкоязычной киноленты *Inséparables* (дословный перевод – «Неразлучные», российская локализация – «Дружить по-русски», 2018, реж. В. Суджян) Мика. Широкое присутствие реальных текстов интернет-дискурса наблюдается в специализированных франкоязычных кинопроизведениях, посвященных интернет-пространству: например, в триллере *Aux yeux de tous* (возможный дословный перевод – «В глазах всех», российская локализация – «Тайна в их глазах», 2011, реж. С. Жименес, А. Дюпрей) представлена переписка главного героя-хакера в интернете, его работа в данной области и взлом камер видеонаблюдения города. Кинокомедия *Selfie* («Селфи», 2019, реж. Т. Оруэт, Т. Бидеген, М. Фитусси и др.) также содержит большое количество элементов интернет-дискурса, таких как съемки видеороликов, переговоры по видеосвязи через программное обеспечение «Skype». В русскоязычном кинофильме *Непослушник* (2022, реж. В. Котт) фигурируют элементы блога как вида интернет-коммуникации, поскольку основной протагонист Дима, по сюжету являющийся блогером-пранкером. Главный герой другого русскоязычного кинофильма *Текст* (2019, реж. К. Шипенко), вышедший на свободу убийца, ведет социальные сети, в том числе переписку, от имени убитого им полицейского.

В свою очередь, примером размещения в кинофильме искусственных элементов интернет-дискурса может служить вымышленное приложение для онлайн-знакомств “Deelove”, которое активно используют персонажи кинофильма *Iris et les hommes* (дословный перевод – «Ирис и мужчины», российская локализация – «Дождь из мужчин», 2023, реж. К. Виньяль). Размещаемые в этом приложении видеофрагменты, фотографии и сообщения

также могут также представляют собой искусственные, принадлежащие виртуальному пространству кинофильма элементы, выполняющие роль интертекста. Дополнительными примерами могут служить англоязычные кинофильмы *Nerve* («Нерв», 2016, реж. Г. Джуст, Э. Шульман) и *The Circle* («Сфера», 2017, реж. Дж. Понсольдт). В первом из них персонажи выполняют задания в одноименной онлайн-игре “Nerve”; во втором фильме, построенном вокруг технологической компании “The Circle”, присутствуют, помимо самой компании, видеосистема “SeeChange” и социальная сеть “TrueYou”. Подчеркнем, что во всех обозначенных кинофильмах не просто присутствуют отсылки или упоминания социальных сетей и иных элементов интернет-дискурса: изображение последних является неотъемлемой частью сценария и изобразительной составляющей кинофильма.

Применение реально существующих интернет-сайтов, социальных сетей, приложений, видеохостингов и иных элементов интернет-дискурса в сюжете кинофильма позволяет его авторам приблизить происходящие в кинофильме события к материальному миру. В свою очередь, создание искусственных элементов интернет-дискурса, знакомых по своей структуре и функциям зрителю, обычно служит для продвижения сюжета произведения.

Помимо основных функций интертекста (интегративной, имитирующей, сюжетообразующей), элементы интернет-дискурса, выступающие в качестве интертекста, выполняют также комическую функцию, направленную на создание комического эффекта кинопроизведения.

Роль интертекста в кинофильме может выполнять и сам кинотекст. Классификация кинотекста в качестве интертекста становится возможной в случае подражания культовому и хорошо узнаваемому среднестатистическим зрителем кинопроизведению в части копирования и разыгрывания сцен в рамках сюжета другой ленты. Подобный тип интертекста совпадает с тем, который Н. Пьеге-Гро определяет как включенные в произведение тексты, которые «хоть и ощущаются, но с трудом поддаются формализации» [Пьеге-Гро 2008, с. 48].

Примером включения апелляций к другим кинофильмам посредством пародирования их сцен является франкоязычный кинофильм *Super-héros malgré lui* (2022, реж. Ф. Лашо), где присутствуют сцены пародийного характера на американские кинофильмы о супергероях киноселенной «Марвел» (Marvel) и кинофильму *Spider-man* («Человек-паук», 2002, реж. С. Рейми). В связи со своеобразным «копированием» сцен из других кинопроизведений уместно привести мнение Е.В. Бобыревой и В.И. Карасика о включении автором в определенный текст фрагментов из других текстов для более эффективной передачи определенной мысли, оптимизации восприятия и понимания текстового фрагмента адресатом [Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов 2021, с. 255]. Подчеркнем, что использование в кинофильме подобных сцен позволяет провести параллели между их сюжетными линиями и жанровой составляющей, а также вызвать у зрителя эмоциональный отклик, связанный с узнаваемостью сцены. Другим примером использования кинотекста в качестве интертекста в кинофильме может быть их прямое применение для развития сюжета: так, в англоязычном кинофильме *The Ugly Truth* («Голая правда», 2009, реж. Р. Лукетич), главная героиня которого Эбби работает продюсером телевизионных шоу, демонстрируется телестудия и процесс съемок. Элементы съемок реалити-шоу, в свою очередь, присутствуют в ряде сезонов русскоязычного сериала *Реальные пацаны* (2010-2023, реж. А. Зайцев, А. Дулерайн, А. Щукин и др.).

Дополнительными элементами кинотекста, выступающего в качестве интертекста в кинофильме, могут являться постеры и отрывки из фильмов, сериалов и мультипликационных фильмов, которые смотрят персонажи или на которые они, согласно сюжету, идут в кинотеатры. Так, в киноленте *Un bonheur n'arrive jamais seul* (2012, реж. Д. Ют) в квартирах главных героев развешаны постеры американского фильма *Casablanca* («Касабланка», 1942, реж. М. Кёртиц). Другим примером в данном случае выступает просмотр героями фильма *Ёлки 8* (2021, реж. А. Богданов, В. Зоркий, Е. Кулик и др.) классического советского кинопроизведения *Ирония судьбы, или С легким*

паром! (1975, реж. Э. Рязанов). Элементы кинотекста, функционирующие в качестве интертекста в другом кинофильме, в основном выполняют имитирующую функцию и служат фоновым элементом, не оказывая существенное влияние на сюжетную линию повествования.

Отметим, что нами выделены и проанализированы основные элементы и тексты других дискурсов, которые фигурируют в кинофильмах (и иных формах реализации кинодискурса) и, соответственно, кинотексте рассматриваемых нами франко-, англо- и русскоязычных кинодискурсах. Приведенные положения не означают отсутствие в форме реализации данных кинодискурсов элементов других дискурсов (например, судебного и спортивного), однако, роль последних в качестве интертекста кинопроизведения не является существенной и не позволяет классифицировать их как основные элементы интертекста.

Подводя итог проведенному анализу интертекста в кинотексте отметим следующее: трактовка интертекста как текстов или элементов текстов одного дискурса, присутствующих в тексте другого дискурса, и обращение к кинодискурсу как семиотическому пространству позволяет определить интертекст как *структурный элемент внутренней организации кинотекста*, выявить его особенности, установить и систематизировать выполняемые им функции в кинофильме и кинотексте.

В качестве интертекста в кинофильме и, соответственно, кинотексте, фигурируют тексты и элементы рекламного, художественного, медиа- и интернет-дискурсов. Их основным свойством является двойственность содержания: данные элементы представляют собой как объекты реального, материального мира, включенные в кинофильм его авторами, так и искусственные, повторяющие реально существующие объекты вышеперечисленных дискурсов по форме. Двойственная природа вышеозначенных элементов, в свою очередь, позволяет интертексту выступать в качестве структурного компонента кинотекста и элемента его внутренней организации. При интегрировании в сюжет кинофильма,

интертекст участвует в развитии сюжета, характеристике и демонстрации становления основных персонажей. К основным функциям интертекста в кинофильме и, следовательно, кинотексте, правомерно выделить интегративную, сюжетообразующую и имитирующую функции. Дополнительной функцией, выполняемой интертекстом, является комическая. Указанные функции позволяют трактовать интертекст как элемент лингвокреативности кинодискурса, позволяющий интегрировать в сюжет кинофильма тексты других дискурсов. Между текстами и элементами других дискурсов, которые фигурируют в кинофильме и кинотексте в качестве интертекста, а также выполняемыми ими функциями, не наблюдаются различия во всех анализируемых нами кинодискурсах (франко-, англо- и русскоязычном).

Обозначенные тексты и элементы других дискурсов, выступающие в качестве интертекста в кинофильме и кинотексте, органично встроены в канву повествования. Их основное отличие от рассмотренных в Главе 2 полидискурсивных единиц заключается в отсутствии продуцирования новых типов единиц, одновременно принадлежащих семиотическим пространствам двух и более дискурсов. Роль интертекста как элемента внутренней структурной организации кинотекста заключается в связывании элементов различных дискурсов внутри кинофильма как формы реализации кинодискурса за счет обозначенных выше функций.

Приведенные положения позволяют обратиться к иерархической системе кинотекста, являющегося основной составляющей кинодискурса и выступающего базисом для создания кинофильма. Внутренняя иерархия кинотекста основана на функционирующих внутри него интертекстуальных связях, роль которых выполняет сам интертекст как структурный элемент кинотекста. Интегрируемые в кинотекст тексты и элементы текстов других дискурсов становятся его неотъемлемой частью и принадлежат семиотическому пространству кинодискурса, теряя свою идентичность, но сохраняя форму (в случае с искусственно созданными объектами и, частично,

реальными объектами) или форму и содержание (частично с реальными объектами, если не нарушается их структурная и содержательная целостность) дискурса, к которому они принадлежат. В этом случае кинотекст будет иерархически выше каждого из текстов, интегрированных в него, на основании включения каждого из данных текстов в кинотекст.

3.3. Иерархические отношения между полноформатным и малоформатными текстами кинодискурса

Интертекстуальные связи между элементами семиотических подпространств кинодискурса также лежат в основе иерархии этих подпространств. Внутренняя иерархия затрагивает взаимоотношения между элементами кинодискурса как семиотического пространства и основана на взаимодействии элементов, отличающихся системностью и представляющих собой отдельное семиотическое подпространство. Элементы каждого из перечисленных в Главе 1 семиотических подпространств кинодискурса (семиотические подпространства кинофильма, сериала, мультипликационного фильма, многосерийного кинофильма, многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы, гибридные подпространства *кинофильм-сериал*, *кинофильм-мультипликационный фильм*, *мультипликационный сериал-мультипликационный фильм*, подпространство малоформатных текстов кинодискурса и подпространство исходного и локализованного кинотекста) отличаются особыми иерархическими отношениями, связанными с их природой и функционированием.

Первый тип иерархических отношений, рассматриваемый в рамках диссертационного исследования – иерархия отношений между кинофильмом как основной формой реализации кинодискурса и его основными элементами. Подобная иерархия возникает внутри семиотического подпространства кинофильма, являющегося центральным среди всех системных частей кинодискурса, поскольку само семиотическое пространство кинодискурса организовано вокруг кинофильма как его основной формы реализации.

К основным элементам кинофильма относятся рассматриваемые подробно в §3.5 малоформатные тексты (МФТ) кинодискурса – кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер кинофильма. Их особенностью является принадлежность, с одной стороны, к семиотическому подпространству кинофильма и, с другой стороны, объединение в единый класс элементов – функционально-прагматических единиц кинотекста [Анисимов 2020б, 2021, 2024г] – которые, наряду с субвидемой «шортс» образуют отдельное семиотическое подпространство малоформатных текстов кинодискурса. Особенностями этих элементов кинофильма является их бóльшая или меньшая автономность по отношению к содержанию кинофильма, а также их взаимодействие со зрителем задолго до появления самого произведения в прокате, что способствует реализации уже упомянутой рекламной функции. Термины *малоформатный текст кинодискурса* и *функционально-прагматическая единица кинотекста* используются в рамках диссертационного исследования как синонимичные, ввиду означивания одних и тех же феноменов.

Представляя собой основную форму реализации кинодискурса, кинофильм становится основой для создания всех малоформатных текстов, которые в той или иной степени включают в себя его содержание. Взаимосвязь между кинофильмом и его компонентами-малоформатными текстами кинодискурса осуществляется посредством интертекстуальности (так называемой *внутренней интертекстуальности*, выявленной нами в ходе подробного анализа интертекстуальных связей МФТ кинодискурса) и элементов интертекста [Анисимов 2025д]. Интертекстом при этом выступают прямые и косвенные отсылки к семиотическому подпространству кинофильма, а именно, к его различным элементам. В качестве прямой отсылки правомерно трактовать упоминание в функционально-прагматических единицах кинотекста основных персонажей, сюжета и прецедентных феноменов кинофильма. Косвенной отсылкой являются указание в МФТ имени режиссера, продюсера и других создателей

кинофильма, компаний, участвующих в создании и продвижении кинопроизведения на экраны, а также сообщение, что положенная в основу сюжетной линии история основана на реальных событиях.

Согласно проведенному анализу [Анисимов 2025д], наибольшее количество элементов семиотического подпространства кинофильма находят свое отражение в трейлере произведения. Этому во многом способствует полимодальная сущность данного МФТ: в состав трейлера входят кадры из кинофильма, на которых изображены основные персонажи киноленты, косвенно демонстрируется завязка сюжета, упоминаются имена актеров, режиссера и его команды, компаний, принимающих участие в создании и продвижении кинофильма.

Ещё одной функционально-прагматической единицей кинотекста, обладающей большим количеством общих элементов с самим фильмом является кинопостер. Поликодовая единица, обладающая иконической и графической составляющими, запечатлевает основных протагонистов и включает имена актеров, режиссера и его команды, логотипы компаний-прокатчиков.

В свою очередь, монокодовые малоформатные тексты кинодискурса – кинозаголовок, синопсис и слоган кинофильма – обладают несколько меньшей связью с семиотическим пространством кинопроизведения из-за их гомогенной семиотической природы: в отличие от полимодальной (трейлер) и поликодовой (кинопостер) функционально-прагматических единиц кинотекста, указанные единицы являются сугубо текстовыми (графическими), воспринимаются одной перцептивной модальностью (в противовес полимодальным) и имеют только одну составляющую (в отличие от поликодовых). Особенностью синопсиса кинофильма, о котором речь идет ниже в соответствующем разделе (см. §3.5), является краткое представление потенциальному зрителю завязки сюжета произведения. В этой связи в синопсисе как МФТ кинодискурса содержатся упоминания об основных персонажах киноленты, в основном посредством сообщения потенциальному

зрителю их имен, сопровождаемых краткой характеристикой протагонистов. Реже в синопсисе присутствуют имена режиссера или актеров, исполняющих главные роли.

Говоря о связи кинозаголовка с семиотическим пространством фильма, отметим, что он может отражать основную идею киноленты, содержать имя главного героя или прецедентного феномена, значимого для сюжета произведения, а также претекста кинокартины. Кроме того, знакомство с кинозаголовком в ряде случаев позволяет потенциальному зрителю понять жанр кинофильма.

Наименьшей связью с содержанием кинофильма среди всех функционально-прагматических единиц кинотекста обладает слоган, что преимущественно вызвано его краткостью и высоким аттрактивным потенциалом, благодаря которым на первое место среди характеристик слогана выходят броскость и понятность целевой аудитории, а не информативность [Анисимов 2025д]. Тем не менее, слоган также передает жанр кинопроизведения и, реже, может кратко сообщать информацию о его сюжете, в частности, о роде деятельности протагонистов истории.

Таким образом, взаимодействие малоформатных текстов кинодискурса с семиотическим пространством кинофильма происходит при помощи различных интертекстуальных связей, в первую очередь прямых или косвенных отсылок к содержанию и жанру произведения, а также его основным протагонистам и создателям, и интертекста, роль которого в этом случае выполняют различные элементы кинотекста: кадры из кинофильма, имена актеров, режиссера и компаний, участвовавших в создании ленты.

Связь кинофильма с функционально-прагматическими единицами, принадлежащими его семиотическому подпространству, можно дополнительно проиллюстрировать при помощи обращения к тексту кинофильма и, в особенности, к репликам персонажей.

Так, текст ряда диалогов кинофильма *Complètement cramé* (возможный дословный перевод – «Совсем чокнутый», российская локализация – «Мистер

Блейк к вашим услугам», 2023, реж. Ж. Легардинье) взаимодействует с названием произведения. Согласно сюжету, преуспевший пожилой английский бизнесмен Мистер Блейк после смерти своей жены отходит от дел и приезжает погостить во французский замок, переоборудованный в отель, где он когда-то познакомился с будущей супругой. Сам замок находится в упадке, его обитатели, включая владелицу, также недавно овдовевшую, принимают Блейка за долгожданного дворецкого, роль которого он и будет разыгрывать, пытаясь вернуть окружающим его людям веру в себя, а замку-отелю – былое величие. Перевести название кинофильма, к которому и содержатся многочисленные отсылки в речи героев произведения, можно как «Совсем чокнутый». Российские локализаторы при переводе диалогов применили более сниженный стиль, адаптировав фразу как «совсем “того”». Мы ограничимся рассмотрением двух диалогов, в которых содержится прямая отсылка к кинозаголовку:

- *C’est le prix du petrole qui flamme !*
- *Ça vous fait rigoler ?! Non, mais c’est vous qui êtes* ***complètement cramé*** *! Il va vraiment falloir travailler votre rôle si vous voulez rester !*

(«- Цены на нефть горят!

- Вас это забавляет?! Нет, ну Вы же **совсем чокнутый**! Вам необходимо хорошо исполнять свою работу, если Вы хотите остаться!»)

В приведенном фрагменте Мистер Блейк сжег утюгом газету, которую владелица замка требует каждый день именно проглаженной. Неудачная шутка про цены на нефть, вызванная намеком на передовую статью в сожженой газете, провоцирует скандал с экономкой Одиль, которая и называет главного героя чокнутым.

- *Ta diligence est trouée cowboy !*
- *Tu crois vraiment qu’un gars de ton genre me pose un problème ? Réfléchis bien !*
- *Allô, tu va vraiment le buter ? Alors je connais un endroit où on peut enterrer le corps.*
- *On peut discuter.*
- *Le contract !*
- *Et merde, je vais pas créver pour une commission ! Vous êtes* ***complètement cramé*** *!*

(«- В твоем дилижансе дырка, ковбой!

- Ты действительно считаешь, что такой как ты может создать мне проблемы? Подумай хорошенько!

- Эй, ты действительно его завалишь?

- Мы можем договориться.

- Дай договор!

- Черт побери, я не собираюсь подыхать из-за комиссионных! Да вы **совсем чокнутый**!»)

Второй пример иллюстрирует сцену, в которой Мистер Блейк и сторож Филипп бросаются в погоню и настигают представителей агенства недвижимости, которые увозят с собой договор о продаже имения, подписанный владелицей замка мадам Бовилье. Угрожая ружьем и стреляя в машину агентов, мистер Блейк вынуждает их бросить портфель с договором и уехать ни с чем. Покидая имение, один из агентов в спешке называет Блейка «совсем чокнутым».

Схожее взаимодействие можно отметить между названием эпизода сериала (серии) как малоформатного кинотекста и содержанием самой серии как полноформатного кинотекста. Так, связь между названием эпизода сериала *House M.D.* («Доктор Хаус», 2004-2012, реж. Г. Яйтанс, Д. Сарафян, Д. Стрейтон и др.) “Not Cancer” (2008, 5 сезон, 2 эпизод, реж. Д. Стрейтон) прослеживается в ряде монологов героев-врачей, пытающихся определить, есть ли у пациентов рак, в частности:

- *The everybody's blood index is normal.*
- ***It's not a cancer***.
- *The "cancer" is not a name. It has a progression, it harms a specific organs,* ***it's absolutely not a liver cancer***.

(« - Показатели крови у всех пациентов в норме.

- **Это не рак**.

- “Рак” – это не название. Он прогрессирует, поражает определенные органы, **это абсолютно точно не рак печени**.

Другими примерами взаимодействия кинофильма и функционально-прагматических единиц кинотекста могут служить три части многосерийного

кинофильма *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* (возможный перевод – «Чем же мы прогневили Бога, российская локализация – «Безумная свадьба», 2014, реж. Ф. де Шоврон) режиссера Ф. де Шоврона, вышедшие в 2014, 2019 и 2021 гг. (вторая и третьи части носят названия *Qu'est-ce qu'on encore a fait au bon Dieu ?* (возможный перевод – «Чем же мы еще прогневили Бога?», российская локализация – «Безумная свадьба 2») и *Qu'est-ce qu'on tous a fait au bon Dieu ?*) (возможный перевод – «Чем же мы все прогневили Бога?», российская локализация – «Безумная свадьба 3»), в каждом из которых присутствует диалог главных героев – супругов Верней, в ходе которого Мари адресует своему мужу Клоду следующие слова: *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu, Claude ?* / *Qu'est-ce qu'on a encore fait au bon Dieu, Claude ?* / *Qu'est-ce qu'on a tous fait au bon Dieu, Claude ?* («Чем мы прогневили Бога, Клод?» / «Чем же мы еще прогневили Бога, Клод?», «Чем же мы все прогневили Бога, Клод?»). Помимо собственно кинофильма, все три фразы присутствуют в трейлере, а также выступают прямой эхо-фразой названия каждой из частей многосерийного произведения, тем самым являясь интертекстом для двух малоформатных текстов кинодискурса как элементов каждого из кинофильмов.

В свою очередь, текст франкоязычного кинофильма *Radin !* («Жмот», 2016, реж. Ф. Кавайе) вступает во взаимодействие сразу и с кинозаголовком, и синопсисом, и трейлером:

- *T'es toujours aussi* ***radin*** *?*
- *Non, pas du tout.*
- *J'te rappelle, hein, que tu m'as largée la veille de mon anniversaire pour pas m'offrir de cadeaux.*
- *C'est une coïncidence.*

(«- Ты все еще такой же **жмот**?

- Вовсе нет.

- Напоминаю тебе, хм, что ты бросил меня накануне моего дня рождения, чтобы не дарить подарки.

- Это совпадение»)

Приведенный текстовый фрагмент, иллюстрирующий разговор главного героя и его бывшей спутницы, которая не сообщила ему о том, что у них есть общий ребенок, входит в состав как самого кинофильма, так и его официального трейлера на французском языке. Связь между полноформатным кинотекстом (собственно кинофильмом) и входящими в состав его семиотического подпространства функционально-прагматическими единицами кинотекста реализуется:

- посредством использования повторяющихся элементов (употребление лексемы *radin* – «жмот», вынесенной также в заголовок фильма, использование целостного смыслового отрывка из кинофильма в трейлере);
- в рамках интертекстуального взаимодействия: фраза «*tu m'as largée la veille de mon anniversaire pour pas m'offrir de cadeaux*» («ты бросил меня накануне моего дня рождения, только чтобы не тратиться на подарок») поясняет, почему главного героя произведения считают жмотом.

На примере другого диалога из рассматриваемого кинопроизведения представляется возможным отметить употребление лексемы *radin* («жмот») в отношении основного протагониста:

- *Ça ne doit pas être facile tous les jours ?*
- *De quoi ?*
- *Bah, avoir un père comme lui.*
- *Pourquoi vous dites ça ?*
- *Il est tel mot…*
- *Tel mot quoi?*
- *Il est près de ses sous... **Radin**, quoi.*
- *Mon père ? **Radin** ?* (42:16-42:37)

  («- Должно быть, нелегко это выносить каждый день?

  - Выносить что?

  - Ну, иметь такого отца как он.

  - А что не так?

  - Его можно описать таким словом…

- Каким словом?

- Он душу продаст за копейку… **Жмот**, короче.

- Мой отец? **Жмот**?»)

Приведенный фрагмент содержит сцену общения дочери главного героя с его знакомыми и соседями, в ходе которой последние описывают характер протагониста и сочувствуют трудности жизни с ним под одной крышей. Приведенный отрывок кинофильма одновременно содержит интертекстуальную связь между кинозаголовком (*Radin !* – «Жмот!»), полноформатным кинотекстом и слоганом кинофильма (*Quand on aime on ne compte pas sauf…* – «Когда мы влюблены, мы не считаем [деньги], только если…»), который отражает взаимоотношения главного героя к дочери (участнице диалога), и коллеге, в которую он влюблен.

Отметим, что оба приведенных отрывка из кинофильма также обладают интертекстуальной связью с синопсисом произведения, в котором описывается главный герой Франсуа Готье и его пристрастие к излишней экономии денег, а также завязка сюжета:

*François Gautier est **radin** ! Economiser le met en joie, payer lui provoque des suées. Sa vie est réglée dans l'unique but de ne jamais rien dépenser. Une vie qui va basculer en une seule journée : il tombe amoureux et découvre qu'il a une fille dont il ignorait l'existence. Obligé de mentir afin de cacher son terrible défaut, ce sera pour François le début des problèmes. Car mentir peut parfois coûter cher. Très cher…*

«Франсуа Готье – **жмот**! Он радуется каждому сэкономленному центу, а от необходимости оплачивать покупки или счета он покрывается холодным потом. Его жизнь устроена вокруг одной единственной цели – никогда ни на что не тратить деньги. Жизнь, которая изменится в один день: он влюбляется и обнаруживает, что у него есть дочь, о существовании которой он даже не подозревал. Вынужденный лгать, чтобы скрыть свой вопиющий недостаток, Франсуа внезапно обнаруживает, что это только начало его проблем. Поскольку ложь иногда стоит дорого. Очень дорого…»

Текст приведенного синопсиса взаимодействует с кинофильмом и трейлером на интертекстуальном уровне посредством общих прецедентных феноменов произведения – имени протагониста (Франсуа) и его скупости (лексема *radin* – «жмот»), а также сюжетной линии произведения.

Таким образом, реплики персонажей как элемент кинотекста выступают эхо-фразами и интертекстом для целого ряда МФТ кинодискурса – кинозаголовка, трейлера, синопсиса и слогана кинофильма, а также кинопостера, в состав которого входят кинозаголовок и фигуры персонажей.

Обратимся к другим обозначенным особенностям всех функционально-прагматических единиц кинотекста – определенной степени автономии от содержания кинофильма, самостоятельному функционированию и взаимодействию с потенциальным зрителем до появления произведения в прокате.

Наибольшей автономией к сюжету кинофильма обладает кинозаголовок, наименьшей – трейлер, включающий кадры из киноленты (подробнее степень автономности каждого из малоформатных текстов кинодискурса рассматриваются в § 3.5.). Тем не менее, обладая тем или иным уровнем автономности, функционально-прагматические единицы все равно связаны с сюжетной линией и прецедентными феноменами кинофильма. Кроме того, их создание происходит с опорой на кинофильм как самостоятельный продукт.

Обозначенные выше положения позволяют прийти к выводу, что при отсутствии конкретного кинофильма становится невозможным производство всех функционально-прагматических единиц кинотекста, относящихся к его семиотическому пространству. Иными словами, кинофильм является основой для функционально-прагматических единиц кинотекста. Следовательно, иерархически кинофильм как основная форма реализации кинодискурса находится выше указанного класса единиц.

Таким образом, иерархия кинофильма и его элементов, взаимодействующих со зрителем на предпрокатном этапе произведения и принадлежащих к классу функционально-прагматических единиц, основана на интертекстуальном взаимодействии между полноформатным (собственно кинофильмом) и малоформатными (функционально-прагматическими единицами) текстами кинодискурса, которое заключается в общих

прецедентных феноменах семиотического подпространства, а также сюжета произведения, играющих роль интертекста МФТ. Основную роль при установлении иерархии в данном случае играет зависимость кинозаголовка, синопсиса, слогана, постера и трейлера кинофильма от его содержания и, шире – существования самого кинопроизведения как продукта. При отсутствии кинофильма невозможным становится и наличие, и функционирование в его семиотическом подпространстве функционально-прагматических единиц кинотекста – малоформатных текстов кинодискурса.

Кратко остановимся на иерархических отношениях в рамках рассмотрения мультипликационных фильмов и сериалов, а также их элементов. Мультипликационный фильм и сериал также обладают собственными семиотическими подпространствами, организованными по схожему с кинофильмом принципу. Семиотическое подпространство мультипликационного кинофильма и/или мультипликационного сериала в силу специфики данного типа произведений может не включать в себя ряд компонентов, например, синопсис, кинопостер и трейлер. В свою очередь, персонажи и озвучивающие роли актеры воспринимаются зрителем как единое целое, за исключением репрезентации в мультипликационном фильме реальных личностей (например, периодическое появление политических деятелей в мультипликационном сериале *The Simpsons* (1989-н.в., реж. М. Б. Андерсон, Дж. Ридон, М. Керклэнд). Однако, отметим, что как персонажи, так и имена актеров озвучивания входят в состав семиотического подпространства мультипликационного фильма. При наличии у мультипликационного фильма всех малоформатных текстов, свойственных кинофильму, иерархические отношения между мультипликационным фильмом и его МФТ будут организованы по аналогичному с кинофильмом принципу. В случае наличия только ряда элементов, мультипликационный фильм также будет иерархически выше всех его элементов, поскольку каждый из его малоформатных текстов не может существовать в отсутствии мультипликационного фильма как порождающего их элемента кинодискурса.

В свою очередь, иерархические отношения между сериалом и его элементами отличаются рядом особенностей, обусловленных организацией самого семиотического подпространства сериала, которому свойственны собственная структурная организация, в состав которой входят более крупные элементы – сезоны и серии. Отношения между сериалом и конкретными эпизодами-сериями, а также между сериалом и его сезонами строятся по принципу *целое-часть*, что подчеркивает главенствующее положение сериала по отношению к его элементам. Более высокое иерархическое положение сериала в этом случае обусловлено его целостностью – в отличие от определенного сезона или серии, сериал представляет собой законченное произведение, имеющее сюжетную линию и персонажей, общую съемочную и режиссерско-продюсерскую группу, объединяющие остальные элементы (сезон и/или несколько серий между собой). Иногда ряд элементов семиотического подпространства сериала может оказывать влияние на название многочисленных серий и даже сезонов: в частности, основным антагонистом в англоязычном сериале *The Mentalist* («Менталист», 2008-2015, реж. К. Лонг, Э. Ланёвилль, Дж. Шоуолтер, Д. Наттер и др.), повествующем о буднях «Калифорнийского бюро расследований США» (California Bureau of Investigation, CBI), является серийный убийца “Red John” («Кровавый Джон»), с опорой на имя которого наименованы большинство серий разных сезонов – например, ***Red*** *Hair and Silver Tape* («**Рыжие** волосы и серебристая лента), ***Red*** *Tide* («**Кровавый** прилив»), ***Red****wood* («**Красное** дерево») (1 сезон), ***Red*** *Badge* («**Красный** значок»), *Black Gold and* ***Red*** *Blood* («Чёрное золото и **красная** кровь»), *His* ***Red*** *Right Hand* («Его **кровавая** правая рука») (2 сезон), ***Red*** *Sky at Night* («**Красное** небо ночью»), *The* ***Red*** *Ponies* («**Красные** пони»), ***Red*** *Moon* («**Красная** луна») (3 сезон) и др.

Другими элементами, позволяющими говорить о доминирующем положении сериала по отношению к сезону или серии, служат общая заставка или повтор происходившего в предыдущих сериях в начале каждой последующей. Кроме того, основные элементы, свойственные кинофильму

(синопсис, слоган, постер, трейлер), присутствуют только у сериала, но не у его сезонов и серий. Очевидно, что при отсутствии самого сериала невозможным становится и функционирование его сезонов и серий, что также позволяет говорить о его более высоком иерархическом положении по отношению к ним. По такому же принципу, повторяющему иерархию кинофильма и его элементов, организовано и более высокое иерархическое положение сериала по отношению к его заголовку, синопсису, слогану, постеру и трейлеру, при наличии последних.

Таким образом, мультипликационный фильм и сериал также будут иерархически выше своих основных элементов, входящих в состав их семиотических пространств. Отсутствие мультипликационного фильма и сериала как форм реализации кинодискурса делает невозможным существование и функционирование их основных элементов.

Обобщая вышесказанное, отметим обусловленность более высокого иерархического положения кинофильма как основной формы реализации кинодискурса и мультипликационного фильма и сериала как дополнительных форм реализации кинодискурса по отношению к их основным элементам на основе зависимости последних от существования самих кино- и мультипликационных произведений, а также сериалов, как продуктов. При отсутствии кинофильма, мультипликационного фильма и сериала становятся невозможным наличие и функционирования их элементов в соответствующих семиотических подпространствах.

3.4. Иерархические отношения многосерийных форм реализации кинодискурса

Более многогранным по своей организации является семиотическое подпространство многосерийных форм реализации кинодискурса – многосерийного кинофильма, многосерийного мультипликационного фильма и сериала-франшизы. Изучение их иерархии требует отдельного рассмотрения ввиду большего количества вовлеченных в него элементов, роль которых

выполняют сами кинофильмы (мультипликационные фильмы, сериалы), выступающие в качестве частей более крупного целого – многосерийного продукта. Анализ иерархии данных форм реализации кинодискурса позволит выявить её особенности для данных продуктов киноиндустрии и форм реализации (а также объектов) кинодискурса, отличающихся своей комплексностью и многоступенчатостью.

3.4.1. Иерархия семиотических подпространств многосерийного кинофильма, многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы

Семиотическое подпространство многосерийного кинофильма обладает рядом структурных особенностей, которые могут сближать или отличать его от ранее рассмотренных семиотических подпространств. С одной стороны, оно имеет общие черты с семиотическим подпространством сериала, поскольку включает в себя несколько кинофильмов, объединенных общими персонажами и (частотно) сюжетной линией. С другой стороны, каждое из произведений семиотического подпространства многосерийного кинофильма представляет собой законченный продукт, который, в свою очередь, содержит собственные элементы (например, малоформатные тексты кинодискурса), что радикально отличает его от эпизода сериала. Отметим, что правомерность выделения семиотического подпространства многосерийного кинофильма видится нам в связи с тем, что оно включает в себя аналогичные каналы передачи информации посредством визуальных, аудиальных и изобразительных знаков по сравнению с описанными в § 3.3 подпространствами, но имеет иную форму репрезентации, заключающуюся в нескольких объединённых, например, общей историей, сюжетом и персонажами, кинопроизведениях [Анисимов 2025е].

Многосерийный кинофильм как феномен представляет собой серию связанных между собой общей сюжетной линией и основными персонажами кинофильмов, в каждом из которых часто принимают участие одни и те же актёры. В рамках диссертационного исследования термины *многосерийный*

кинофильм и *кинофраншиза* – «ряд композиционно самостоятельных кинофильмов, связанных единством замысла и героями» [Романчук, Дябина 2023, с. 6] используются нами в качестве синонимов. Подчеркнем, что к многосерийным кинофильмам мы относим именно полнометражные кинопроизведения с общей сюжетной линией и протагонистами, не включая в их состав отдельные сериалы как формы реализации кинодискурса. Феномен сериала рассмотрен ранее в § 3.3.

В свою очередь, под многосерийным мультипликационным фильмом мы понимаем совокупность мультипликационных (анимационных) фильмов, объединенных общими смыслами, идеями и основными персонажами, но при этом отличающихся самостоятельной сюжетной линией. Семиотическое подпространство многосерийного мультипликационного фильма составляют все входящие в него мультипликационные фильмы, а также их элементы – малоформатные тексты, персонажи, имена режиссеров, актеров озвучивания и другие, свойственные отдельному мультипликационному фильму.

Сериал-франшиза представляет собой совокупность сериалов, относящихся к единой сюжетной истории и/или персонажу, каждый из которых отличается собственной нарративной линией. К семиотическому подпространству сериала-франшизы относятся все сериалы и их сезоны и эпизоды, объединенные общей сюжетной линией и персонажами, а также все элементы отдельного сериала как формы реализации кинодискурса – его малоформатные тексты, персонажи, имена актеров и создателей и др. Как и многосерийные кинофильмы, два рассматриваемых феномена могут быть связаны единым замыслом создателей.

Остановимся подробнее на феномене многосерийного кинофильма. Многосерийность в основном свойственна художественным кинофильмам. Как подробно указано в Главе 1, к семиотическому подпространству кинофильма относятся следующие компоненты, которые также в равной степени правомерно назвать *частями многосерийного кинопроизведения*:

- первый фильм (часть), именуемая нами *исходным кинофильмом,* то есть кинопроизведение, фактически (а не сюжетно) положившее начало франшизе;
- *последующие части многосерийного произведения* (сиквел, триквел, квадрикл и др.), сюжеты которых хронологически происходят после действия исходного фильма. Для удобства мы будем использовать общий термин *сиквел* для всех последующих частей многосерийного кинофильма;
- *приквел* как кинолента, отражающая предшествующие исходному кинофильму события;
- *спин-офф* в качестве «ответвления» основной сюжетной линии киноистории, смещающая её акценты с основного/основных на второстепенного/второстепенных героев повествования;
- *ремейк* и *ребут* как копирование и/или переосмысление исходного фильма или какой-либо из частей многосерийного кинофильма. Зачастую ремейк или ребут представляет собой «перезапуск» ранее снятой популярной киноистории.

Каждая из указанных частей многосерийного кинофильма содержит собственные элементы, в том числе малоформатные тексты кинодискурса, основных персонажей истории, актеров, создателей фильма. Повторяющиеся элементы, включая имена персонажей, актеров, режиссера, сценариста, продюсера, компаний-создателей и дистрибьюторов; заголовки (могут совпадать частично); эхо-фразы, присутствующие сразу в нескольких частях многосерийного кинофильма, выступают в качестве элементов его семиотического подпространства. Таким образом, правомерно говорить о частичном формировании семиотического подпространства многосерийного кинофильма посредством семиотических подпространств его частей как отдельных кинофильмов.

Взаимоотношения и взаимодействие между частями многосерийного кинофильма основаны на интертекстуальной связи внутри его семиотического подпространства. Интертекстуализации при этом подвергаются все вышеупомянутые элементы семиотического подпространства (основные персонажи, общая тематика и сюжетная линия, персонажи, жанр, заголовок и др.), выступающие в качестве интертекста.

Наибольшее распространение многосерийные кинофильмы получили в англоязычном и, точнее, в американском кинодискурсе. Однако, их создание в основном приходится на современный этап развития. Следовательно, в англоязычном кинодискурсе можно констатировать наличие максимально полного семиотического подпространства многосерийного кинофильма на примере целого ряда произведений. Классическим примером многосерийного кинофильма с развернутым семиотическим подпространством можно считать киноэпопею *Star Wars* («Звездные войны»), включающую в себя, помимо прочего, свыше десяти художественных кинофильмов, анимационный кинофильм, а также игровые и анимационные сериалы. Оригинальная трилогия, названная так после появления сиквелов и представленная четвертым, пятым и шестым эпизодами соответственно, произведена в 1977-1983 гг.: *Star Wars. Episode IV: A New Hope* («Звёздные войны. Эпизод IV: Новая надежда», 1977, реж. Дж. Лукас, первоначально вышел в прокат с заголовком *Star Wars* – «Звёздные войны»), *Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back* («Звёздные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар», 1980, реж. И. Кершнер, первоначально вышел в прокат под заголовком *The Empire Strikes Back* – «Империя наносит ответный удар») и *Star Wars. Episode VI: Return of the Jedi* («Звёздные войны. Эпизод VI: Возвращение джедая», 1983, реж. Р. Маркуанд, первоначально вышел в прокат под заголовком *Return of the Jedi* – «Возвращение джедая»). При этом первый кинофильм правомерно считать исходным для всей франшизы, а второй и третий кинофильмы трилогии – сиквелами по отношению к исходному.

Впоследствии в 1999-2005 гг. выходит трилогия приквелов: *Star Wars. Episode I: The Phantom Menace* («Звёздные войны. Эпизод I. Скрытая угроза», 1999, реж. Дж. Лукас), *Star Wars. Episode II: Attack of the Clones* (Звёздные войны. Эпизод II: Атака клонов», 2002, реж. Дж. Лукас) и *Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith* («Звёздные войны. Эпизод III: Месть ситхов», 2005, реж. Дж. Лукас). Отметим, что второй и третий приквелы являются одновременно сиквелами предыдущих кинопроизведений – Эпизод II по отношению к Эпизоду I и Эпизод III по отношению к Эпизодам I и II, продолжая их повествование. Полноценным приквелом исходного кинопроизведения, в свою очередь, является первый фильм обозначенной трилогии.

Далее в 2015-2019 гг. кинофраншиза дополняется тремя сиквелами, хронологически восходящими к оригинальной трилогии: *Star Wars: Episode VII - The Force Awakens* (российская локализация – «Звёздные войны: Пробуждение силы», 2015, реж. Дж. Дж. Абрамс), *Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi* (российская локализация – «Звёздные войны: Последние джедаи», 2017, реж. Р. Джонсон) и *Star Wars: Episode IX - The Rise of Skywalker* (российская локализация – «Звёздные войны: Скайуокер. Восход», 2019, реж. Дж. Дж. Абрамс). Подчеркнем, что второй фильм из указанных сиквелов последней трилогии также правомерно считать сиквелом по отношению к первому, а третий – по отношению к первым двум, а не только к оригинальной трилогии.

Также у кинофраншизы есть два спин-оффа: *Rogue One: A Star Wars Story (российская локализация – «Изгой-один: звёздные войны. Истории», 2016, реж. Г. Эдвардс) и Solo: A Star Wars Story* («Хан Соло: Звёздные войны. Истории», 2018, реж. Р. Ховард). Первый из них выступает одновременно приквелом для Эпизода IV и излагает события, развернувшиеся за неделю до начала описанной истории исходного кинофильма. Главными героями в спин-оффе выступает группа повстанцев, намеревающихся украсть чертежи главного оружия Галактической Империи «Звезды смерти». Вместе с тем в нем фигурируют несколько знакомых зрителю персонажей оригинальной

трилогии. Основным персонажем второго спин-оффа является Хан Соло, появляющийся в каждом из трех фильмов оригинальной трилогии «Звёздных войн», а также первом фильме последней трилогии.

Общими элементами семиотического подпространства данного многосерийного кинофильма являются кинозаголовки, большинство из которых содержит прецедентное название исходного фильма (как и всей франшизы) *Star Wars*, место действия (ряд планет, например, Корусант, Набу, Татуин, Мустафар, Дагоба, Джакку), режиссер и создатель всей истории Джорж Лукас (выступает режиссером и/или сценаристом во всех фильмах оригинальной трилогии и приквелах), режиссер Джей Джей Абрамс (первый и третий фильмы последней трилогии, в них он также выступает одним из продюсеров), сценарист Лоуренс Кэздан (второй и третий фильмы оригинальной трилогии, первый фильм последней трилогии), продюсеры Гэри Курц (первый и второй фильмы оригинальной трилогии), Кэтлин Кэннеди (все фильмы последней трилогии). Общими элементами семиотического подпространства произведений кинофраншизы также являются главные герои (перечислим только основных персонажей): Энакин Скайуокер, в оригинальной трилогии, третьем приквеле и спин-оффе *Rogue One: A Star Wars Story* носящий имя Дарта Вейдера (присутствует во всех кинофильмах оригинальной трилогии, трех приквелах, обозначенном спин-оффе; голос персонажа также присутствует в первом и третьем кинофильме последней трилогии), Оби-Ван / Бен Кеноби (все фильмы оригинальной трилогии, все приквелы; голос персонажа присутствует в первом и третьем фильме последней трилогии), Люк Скайоукер (третий приквел, фильмы оригинальной трилогии, фильмы последней трилогии), Лея Органа (третий приквел, спин-офф *Rogue One: A Star Wars Story, фильмы оригинальной трилогии, фильмы последней трилогии), Хан Соло (спин-офф Solo: A Star Wars Story*, фильмы оригинальной трилогии, первый фильм новой трилогии), Падме Амидала (три приквела), Рей (фильмы последней трилогии), Финн (фильмы последней трилогии), По Дэмерон (фильмы последней трилогии), Бен Соло / Кайло Рен

(фильмы последней трилогии), Шив Палпатин, он же Дарт Сидиус – основной антагонист истории (второй и третий фильмы оригинальной трилогии, все приквелы, третий фильм последней трилогии; также присутствует в качестве голоса в первом фильме последней трилогии), Магистр Йода (второй и третий фильмы оригинальной трилогии, все приквелы, второй фильм последней трилогии; в качестве голоса – в первом и втором фильме последней трилогии) и многие другие. Частью семиотического подпространства рассматриваемого многосерийного фильма также являются многочисленные актеры, например, Алек Гиннес, Юэн МакГрегор, Дэвид Проуз, Джеймс Эрл Джонс, Марк Хэмилл Кэрри Фишер, Харрисон Форд, Фрэнк Оз, Сэмюэл Л. Джексон, Натали Портмен, Дэйзи Ридли, Адам Драйвер, Оскар Айзек, Джон Бойега, а также киностудии “Lucasfilm” и “Disney”. В качестве эхо-фразы, объединяющей все части кинофраншизы, можно привести *May the Force be with you* («Да прибудет с тобой/вами сила»), произносимую персонажами-джедаями в каждом из произведений, входящих в состав многосерийного кинофильма.

Не прибегая к подробному описанию других американских кинофраншиз, отметим многосерийный кинофильм *Harry Potter* («Гарри Поттер»), включающий в себя исходный кинофильм и шесть последовательных сиквелов, каждый из которых продолжает сюжетную линию предыдущего и основан на соответствующей одноимённой книге Дж. К. Роулинг (последняя книга «Гарри Поттер и Дары смерти» разделена на два кинофильма): *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* («Гарри Поттер и философский камень», 2001, реж. К. Коламбус), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* («Гарри Поттер и Тайная комната», 2002, реж. К. Коламбус), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* («Гарри Поттер и узник Азкабана», 2004, реж. А. Куарон), *Harry Potter and the Goblet of Fire* («Гарри Поттер и Кубок огня», 2005, реж. М. Ньюэлл), *Harry Potter and the Order of the Phoenix* («Гарри Поттер и Орден Феникса», 2007, реж. Д. Йейтс), *Harry Potter and the Half-Blood Prince* («Гарри Поттер и Принц-полукровка», 2009, реж. Д. Йейтс), *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part I* («Гарри Поттер и Дары смерти: Часть I»,

2010, реж. Д. Йейтс), *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part II* («Гарри Поттер и Дары смерти: Часть II», 2011, реж. Д. Йейтс). В состав кинофраншизы также входят три спин-оффа, которые одновременно можно трактовать как приквелы, поскольку действие в них происходит раньше серии фильмов о Гарри Поттере: *Fantastic Beasts and Where to Find Them* («Фантастические твари и где они обитают», 2016, реж. Д. Йейтс), *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald* («Фантастические твари: Преступления Грин-де-Вальда», 2018, реж. Д. Йейтс), *Fantastic Beasts: The Secrets of Dumbledore* («Фантастические твари: Тайны Дамблдора», 2022, реж. Д. Йейтс).

К масштабным многосерийным кинофильмам можно отнести франшизу *Fast & Furious* (дословный перевод – «Быстрые и яростные», 2001-2023, российская локализация – «Форсаж»), на данный момент насчитывающий десять кинофильмов, в том числе спин-офф *Fast & Furious: Hobbs & Shaw* (российская локализация – «Форсаж: Хоббс и Шоу», 2019, реж. Д. Литч), а также неоднократно упоминаемую нами франшизу киностудии “Marvel” *Avengers* («Мстители»), снятую в жанре супергеройского кино. При этом можно отметить, что американский кинематограф не ограничивается приведенными в пример многосерийными кинолентами, а феномен кинофраншизы в целом является характерным для современного англоязычного и, в частности, американского кинодискурса.

Подчеркнем, что ввиду масштабности ряда кинофраншиз американского кинематографа представляется возможным говорить о содержании в семиотическом подпространстве многосерийного кинофильма других многосерийных кинофильмов со своими семиотическими подпространствами. В случае наличия в семиотическом подпространстве многосерийного кинофильма нескольких приквелов и сиквелов, логически продолжающих друг друга и являющихся сиквелами по отношению друг к другу, правомерно говорить об *исходном приквеле* (например, в случае с трилогией приквелов кинофраншиз *Star Wars* и *Harry Potter*) и *исходном сиквеле* (в случае с

трилогией приквелов кинофраншизы *Star Wars*), именуя таким образом первые кинофильмы трилогий-приквелов и трилогий-сиквелов.

В свою очередь, ремейк и ребут могут входить в состав многосерийного кинофильма в качестве нового произведения, переосмысливающего предыдущую киноленту, в том числе с точки зрения поведения персонажей. Подчеркнем важное различие между двумя обозначенными феноменами, отмечаемое исследователями: ремейк представляет собой новую версию уже существующего кинопроизведения, в то время как при создании ребута «автор игнорирует каноны и сюжетные линии оригинала», то есть исходного кинофильма, вследствие чего ребут имеет с ним мало общего, ввиду иных идейных и сюжетно-образных мотивов [Норманская 2024, с. 135]. При этом, в нашем понимании, к ремейку правомерно отнести кинофильмы, в которых режиссер при «переосмыслении» произведения прибегает к добавлению в сюжет новых элементов. Известным ремейком в англоязычном кинематографе является *Ocean's Eleven* («Одиннадцать друзей Оушена», 2001, реж. С. Содерберг), представляющий пересъемку одноименного фильма 1960 г. (реж. Л. Майлстоун). Кинофильм *King Kong* («Кинг Конг»), снятый в 1933 году (реж. М.К. Купер, Э.Б. Шодсак), имеет два ремейка – в 1976 (реж. Дж. Гиллермин) и 2005 (реж. П. Джексон), а лента *A Star Is Born* («Звезда родилась») переснималась четыре раза – в 1937 (реж. У.А. Уэллмен, Дж. Конуэй, В. Флеминг), 1954 (реж. Дж. Кьюкор), 1976 (реж. Ф. Пирсон) и 2018 годах (реж. Б. Купер). В свою очередь, примером ребута может служить фильм *What Men Want* («Чего хотят мужчины», 2019, реж. А. Шенкман) по отношению к произведению *What Women Want* («Чего хотят женщины», 2000, реж. Н. Майерс), где главная героиня также получает способность слышать мысли противоположного пола.

Обращаясь к французскому и в целом к франкоязычному кинодискурсу, нельзя отметить высокое присутствие в них многосерийных кинофильмов: количественный подсчет кинофильмов на крупнейшем французском интернет-ресурсе Allociné, показывает, что многосерийные кинофильмы

составляют лишь около 3% от всех кинофильмов современного франкоязычного кинематографа периода 1990-по настоящее время. Еще меньшее количество из них включает в себя «разветвленную сеть» семиотического подпространства – в основном французские многосерийные кинофильмы обладают исходным фильмом и рядом сиквелов. Примером подобного фильма может служить трилогия произведений кинофраншизы *Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu ?* : *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (возможный перевод – «Чем же мы прогневили Бога, российская локализация – «Безумная свадьба», 2014, реж. Ф. де Шоврон) и *Qu'est-ce qu'on a encore fait au Bon Dieu ?* (возможный перевод – «Чем же мы еще прогневили Бога?», российская локализация – «Безумная свадьба 2», 2019, реж. Ф. де Шоврон) и *Qu'est-ce qu'on a tous fait au Bon Dieu ?* (возможный перевод – «Чем же мы все прогневили Бога?», российская локализация – «Безумная свадьба 3», 2021, реж. Ф. де Шоврон). В состав семиотического подпространства рассматриваемого многосерийного кинофильма входят три кинопроизведения (исходный и два сиквела) и принадлежащие им элементы. В качестве общих элементов в рамках семиотического подпространства многосерийного кинофильма выступают заголовок, основные герои истории – семейная пара Клод и Мари Верней, их четверо дочерей и зятьев, родители последнего зятя Шарля Коффи, и, соответственно, исполняющие их роли актеры, режиссер Филипп де Шоврон, кинокомпании “Les Films du 24”, “UGC”, “TF1”, а также дом Клода и Мари как основное или одно из основных мест действия. К дополнительным общим элементам семиотического пространства данного многосерийного кинофильма также можно отнести эхо-фразы *Qu’est-ce qu’on a fait au bon Dieu, Claude ?* / *Qu’est-ce qu’on a encore fait au bon Dieu, Claude ?* / *Qu’est-ce qu’on a tous fait au bon Dieu, Claude ?* («Чем мы прогневили Бога, Клод?» / «Чем же мы еще прогневили Бога, Клод?», «Чем же мы все прогневили Бога, Клод?»), адресованные Мари Верней своему мужу Клоду, (см. подробнее §3.3). Особенностью данного многосерийного кинофильма является совпадение всех указанных элементов для каждого из фильмов-

частей кинофраншизы, что позволяет не только второму, но и третьему по счету кинопроизведению успешно коррелировать с исходным фильмом.

Однако, при большем количестве частей многосерийной киноленты неизбежными становятся «потери» элементов, содержащихся в исходном фильме, что полностью соответствует развитию современной киноиндустрии: ориентированные на получение прибыли, кинокомпании не могут позволить себе ограничиваться одними и теми же персонажами, одной сюжетной линией повествования и другими элементами, которые могли бы быть общими для каждой из частей многосерийного фильма. Наиболее развернутым с точки зрения «многосерийности» и частей-компонентов его семиотического пространства является культовая французская кинофраншиза *Taxi* («Такси»), включающая в себя пять частей: *Taxi* (1998, реж. Ж. Пирес) – *Taxi* 2 (2000, Ж. Кравчик) – *Taxi 3* (2003, реж. Ж. Кравчик) – *Taxi 4* (2007, реж. Ж. Кравчик) – *Taxi 5* (2018, реж. Ф. Гастамбид).

К общим элементам в рамках семиотического подпространства многосерийного кинофильма можно отнести заголовок (для всех кинофильмов), место действия основных сюжетных событий (Франция, Марсель), главных героев – таксист Даниэль, полицейский Эмильен и его жена Петра (для первых четырех частей), комиссар полиции Жильбер (для всех пяти частей, в последней части становится мэром Марселя), полицейский инспектор Ален (для всех пяти частей) и исполняющие их роли актеры (Сами Насери, Фредерик Дифенталь, Эмма Виклунд, Бернар Фарси и Эдуар Монтут соответственно), сценариста и продюсера Люка Бессона (для всех пяти частей, в последней части выступает сценаристом совместно с Франком Гастамбидом и Стефаном Казанджяном; в первых четырех частях продюсерами являются также Мишель и Лоран Петены), режиссера Жерара Кравчика (для второй, третьей и четвертой частей), компанию-создателя “TF1 Films Production” и компанию-дистрибьютора “EuropaCorp Distribution” (для всех частей). В пятой части кинофильма также содержится интертекстуальная отсылка к одному из главных героев первых четырех частей кинофильма – таксисту Даниэлю:

основным персонажем пятого кинофильма является Эдди Маклуф, согласно сюжету являющийся племянником Даниэля. Важным прецедентным феноменом, объединяющим все части кинофильма – белый такси «Пежо» (Peugeot), принадлежавший Даниэлю, а позднее Эдди.

У кинофильма также есть ремейк – кинофильм *Taxi* (2004, в российской локализации – «Нью-йоркское такси»), основанный на сюжете первого (исходного) кинофильма, сценаристом и продюсером которого также является Люк Бессон. Общими элементами исходного кинофильма и ремейка являются основные персонажи произведений, а также упомянутый Л. Бессон.

Крайне редкими являются прецеденты создания приквелов и спин-оффов во французском и франкоязычном дискурсе, примеры которых мы приводим в Главе 1. Вместе с тем французские кинофильмы выступают основой для ремейков за пределами страны. В качестве примера уместно привести произведение *Papa ou Maman* (дословный перевод – «Папа или Мама», российская локализация – «Любовь вразнос», 2014, реж. М. Бурбулон), ставший исходным кинофильмов для ремейков в Италии и Германии – *Mamma o papà?* («Мама или папа?», 2017, реж. Р. Милани) и *Schatz, nimm du sie!* (дословный перевод – «Держи их, дорогая!», российская локализация – «Твой выход, детка!», 2017, реж. С. Унтервальдт мл.) соответственно. Примером создания ремейка зарубежного кинофильма во Франции можно считать фильм *Le larbin* (дословный перевод – «Холоп», российская локализация – «Холоп из Парижа», 2024, реж. А. Шарло, Ф. Манье), представляющий собой ремейк российского кинофильма *Холоп* (2019, реж. К. Шипенко) на французский манер.

В случае с русскоязычным и российским кинодискурсом следует отметить внимание режиссеров к производству многосерийных кинофильмов и/или мультипликационных фильмов, что может быть обусловлено тенденцией мирового кинематографа, успехом американских кинофраншиз и возможностью максимальной медиатизации произведения, которое лежит «в основе франшизы, и по мере продвижения бренда увеличивать доходы от

всего проекта» [Эль-Бакри 2022, с. 67]. В период с 2017 года в российский прокат выходит сразу несколько многосерийных кинофильмов, положительно воспринятых отечественным зрителем: например, трилогия кинофильмов серии *Гоголь*, изначально планировавшихся как телесериал – *Гоголь. Начало* (2017, реж. Е. Баранов), *Гоголь. Вий* (2018, реж. Е. Баранов), *Гоголь. Страшная месть* (2018, реж. Е. Баранов). Большим успехом у аудитории пользовались кинофильмы *Холоп* (2019, реж. К. Шипенко) и *Холоп 2* (2023, реж. К. Шипенко), *Лёд* (2017, реж. О. Трофим), *Лёд 2* (2020, реж. Ж. Крыжовников), *Лёд 3* (2022, реж. Ю Хмельницкий), а также упоминаемые нами ранее серии *Последний Богатырь*, *Майор Гром* и *Ёлки*. Отметим, что российскому кинематографу периода 1990-2000-х гг. также свойственно производство многосерийных кинофильмов, которые в основном состоят из исходного кинофильма и одного-двух сиквелов, например, *Мама, не горюй* (1997, реж. М. Пежемский) и *Мама, не горюй 2* (2005, реж. М. Пежемский), а также *Утомленные солнцем* (1994, реж. Н. Михалков) и появившиеся спустя шестнадцать лет сиквелы *Утомленные солнцем 2: Предстояние* (2010, реж. Н. Михалков) и *Утомленные солнцем 2: Цитадель* (2011, реж. Н. Михалков). Еще одной многосерийной франшизой являются четыре кинофильма *Особенности национальной охоты* (1995, реж. А. Рогожкин), *Особенности национальной рыбалки* (1998, реж. А. Рогожкин), *Особенности национальной охоты в зимний период* (2000, реж. Реж. А. Рогожкин) и *Особенности национальной политики* (2003, реж. Ю. Месхиев, Д. Месхиев). Подчеркнем, что одной из ключевых особенностей многосерийных кинофильмов того периода является их преимущественное производство одним режиссером. Отметим, что в упомянутом четвертом фильме *Особенности национальной политики* режиссер первый трех частей А. Рогожкин также участвовал в производстве ленты, являясь сценаристом.

Особой популярностью в российском кинематографе современного периода пользуются ремейки как иностранных, так и советских кинофильмов и сериалов. Их примером могут служить *12* (2007, реж. Н. Михалков) – ремейк

американского кинофильма *12 Angry Men* («12 разгневанных мужчин», 1957, реж. С. Люмет) и многочисленные сериалы, в частности, *Счастливы вместе* (2006-2013, реж. Г. Дронов, Ш. Муслимов, И. Китаев и др.), *Кости* (2014, реж. Ф. Коршунов, В. Божинов, Д. Киселёв и др.), *Воронины* (2009-2019, реж. А. Жигалкин, Л. Коновалов, Г. Дронов и др.), *Ангел и демон* (2013, реж. М. Горобец, С. Иванов), являющиеся ремейками американских сериалов *Married with Children* («Женаты и с детьми», 1987-1997), *Bones* («Кости», 2005-2017, реж. И. Тойтон, Д. Х. Литтл, Ж. Шварц и др.), *Everybody Loves Raymond* («Все любят Рэймонда», 1996-2005, реж. Г. Хэлворсон, У. МакКензи, Дж. Цакс и др.) и испанского сериала *Ángel o demonio* («Ангелы и демоны», 2011, реж. В. Пеньярроча, Х. Ботелья, Д. Себриан и др.) соответственно.

В качестве примера общих элементов российского многосерийного кинофильма рассмотрим упомянутое выше произведение *Холоп* (2018, реж. К. Шипенко). Исходный кинофильм имеет сиквел *Холоп 2* (2023, реж. К. Шипенко), а также ряд ремейков, снятых во Франции, Турции и Монголии.

Наиболее общими элементами для семиотического подпространства этого многосерийного кинофильма являются сценарий и сюжет, частично совпадающие в исходном кинофильме, его сиквеле и ремейках произведения в различных странах. Общими элементами в рамках взаимодействия исходного кинофильма и второй части являются частично совпадающий сюжет, ряд прецедентных феноменов – имена режиссера Клима Шипенко и некоторых членов его команды, сценаристов Дарьи Грацевич, Антона Морозенко, Дмитрия Пермякова, ряда продюсеров, например, Эдуарда Илояна, Таймураза Бадзиева, Вячеслава Дусмухамедова, многочисленных актеров, в частности, Милоша Биковича, Ивана Охлобыстина, Александра Самойленко, Марии Мироновой, Ольги Дибцевой, компании «Централ Партнершип», выпустившей киноленту на экраны.

Все ремейки произведения относятся к исходному кинофильму: права на экранизацию «национальных версий» *Холопа* выкупили несколько стран, что может привести к созданию десяти новых картин с похожим [У

российской комедии…, URL] сюжетом. На сегодняшний день ремейками исходного кинофильма являются вышеупомянутый французский *Le larbin* (дословный перевод – «Холоп», российская локализация – «Холоп из Парижа», 2024, реж. А. Шарло, Ф. Манье), монгольский *Баян боол* (дословный перевод – «Богатый раб», российская локализация – «Холоп. Однажды в Монголии», 2023, реж. Мунхбат Дашзэвэг), турецкий *Şımarık* (дословный перевод – «Избалованный», российская локализация – «Холоп. Великолепный век», 2024, реж. О. Урно), казахстанский *Малай* (дословный перевод – «Слуга», российская локализация – «Малай», 2024, реж. Е. Нургалиев). В качестве общих элементов семиотического подпространства многосерийного кинофильма в исходном произведении и в его ремейках выступают частично или полностью совпадающий сюжет, адаптированный режиссерами для исторического периода своей страны, а также сценарий и персонажи, также адаптированные под национальные варианты кинофильма.

Отметим еще один феномен современного российского кинематографа – многосерийные мультипликационные фильмы, особое место среди которых занимают франшизы о Трех Богатырях и Иване Царевиче и Сером Волке. На сегодняшний день в рамках первого многосерийного мультипликационного фильма, созданного кинокомпанией «СТВ» и анимационной студией «Мельница», на экраны вышло 14 произведений: *Алёша Попович и Тугарин Змей* (2004, реж. К. Бронзит), *Добрыня Никитич и Змей Горыныч* (2006, реж. И. Максимов), *Илья Муромец и Соловей-Разбойник* (2007, реж. В. Торопчин), *Три богатыря и Шамаханская царица* (2010, реж. С. Гелезин), *Три богатыря на дальних берегах* (2012, реж. К. Феоктистов), *Три богатыря. Ход конём* (2015, реж. К Феоктистов), *Три богатыря и морской царь* (2016, реж. К. Феоктистов), *Три богатыря и принцесса Египта* (2017, реж. К. Феоктистов), *Три богатыря и наследница престола* (2018, реж. К. Бронзит), *Конь Юлий и большие скачки* (2020, реж. Д. Шмидт, К. Феоктистов), *Три богатыря и Конь на троне* (2021, реж. Д. Шмидт, К. Феоктистов), *Три богатыря и Пуп Земли* (2023, реж. К. Феоктистов), *Три богатыря и свет клином* (2025, реж. Д.

Шмидт). При этом мультипликационный фильм *Конь Юлий и большие скачки* можно отнести к спин-оффам франшизы, в котором основная роль отведена говорящему коню Юлию – персонажу, появляющемуся еще в самой первой части многосерийного мультфильма и присутствующему в подавляющем большинстве фильмов.

Вторая франшиза, также созданная анимационной студией «Мельница», отличается несколько меньшей масштабностью и включает в себя шесть кинофильмов: *Иван Царевич и Серый Волк* (2011, реж. В. Торопчин), *Иван Царевич и Серый Волк 2* (2013, реж. В. Торопчин), *Иван Царевич и Серый Волк 3* (2015, реж. Ж. Шмидт), *Иван Царевич и Серый Волк 4* (2019, реж. Д. Шмидт, К. Феоктистов), *Иван Царевич и Серый Волк 5* (2022, реж. Д. Шмидт, К. Феоктистов), *Иван Царевич и Серый Волк 6* (2024, реж. Д. Шмидт, К. Феоктистов).

Подчеркнем, что в составе англоязычного и франкоязычного кинодискурсов также присутствуют подобные феномены. Так, примером многосерийного мультипликационного фильма для англоязычного кинодискурса является *The Lion King* («Король Лев», 1994, реж. Р. Аллерс, Р. Минкофф) с сиквелом *The Lion King II: Simba's Pride* («Король Лев 2: Гордость Симбы», 1998, реж. Д. Руни, Р. ЛаДука) и спин-оффом *The Lion King 1½* (дословный перевод – «Король Лев 1½», российская локализация – «Король Лев 3: Акуна Матата», 2004, реж. Б. Рэймонд), действие которого происходит параллельно с сюжетом исходного мультипликационного фильма. В качестве иллюстрации многосерийного мультипликационного фильма во франкоязычном кинодискурсе приведем произведения про Астерикса и Обеликса – исходный мультипликационный фильм *Astérix le Gaulois* («Астерикс из Галлии», 1967, реж. Р. Госинни, А. Удерзо), насчитывает 9 сиквелов, в числе которых *Astérix et Cléopâtre* («Астерикс и Клеопатра», 1968, реж. Р. Госинни, А. Удерзо), *Astérix et les Vikings* («Астерикс и викинги», 2006, реж. С. Фьелдмарк, Й. Мюллер), *Astérix : Le Secret de la potion magique*

(дословный перевод – «Астерикс и волшебное зелье», российская локализация – «Астерикс и тайное зелье», 2018, реж. А. Астье, Л. Клиши).

Особенностью указанных франшиз является их основной продукт – мультипликационный фильм, представляющий собой не мультипликационный сериал, имеющий несколько сезонов и более свойственный многим кинематографам и кинодискурсам, а именно фильм, прокат которого осуществляется на экранах кинотеатров. Общими феноменами, выступающими в качестве интертекста, являются персонажи мультипликационной франшизы, актеры озвучки, режиссеры и их команды.

Для анализа иерархии семиотического пространства многосерийного кинофильма нами отобраны 60 англоязычных, 11 франкоязычных и 40 русскоязычных произведений. Первоначально исследование проводилось на материале франкоязычных кинофильмов [Анисимов 2025e], однако полученные результаты потребовали обращения к иным кинодискурсам для подтверждения или опровержения сделанных выводов.

Изучение многосерийных кинофильмов англо-, франко- и русскоязычного кинодискурсов позволяет сформулировать положение об основной и определяющей роли исходного кинофильма в процессе создания различных последующих частей (сиквел, триквел и др.) многосерийного кинофильма и его приквелов. Развитие сюжета и ключевых персонажей киноистории происходит в них с опорой на исходный фильм. Распространенными также являются случаи последовательной опоры или существенного учета каждой новой частью многосерийного кинофильма его предыдущей части, что можно увидеть на примере многосерийного фильма *Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu ?* (возможный перевод – «Чем же мы прогневили Бога, российская локализация – «Безумная свадьба», 2014-2021), кинофраншиз *Fast & Furious* (дословный перевод – «Быстрые и яростные», 2001-2023, российская локализация – «Форсаж») и *Star Wars* («Звездные войны», 1977-н.в.).

В ходе анализа элементов интертекста частей многосерийного кинофильма правомерно провести их разделение на внешние и внутренние. Внешние интертекстуальные элементы не затрагивают сюжет каждого из произведений, которые входят в состав семиотического подпространства многосерийного кинофильма. К ним относятся актеры, исполняющие роли одного и того же персонажа, режиссер и его команда, продюсер, компания-создатель и компания-дистрибьютор, схожие на интертекстуальном уровне и совпадающие по семантической составляющей названия и слоганы кинолент. В свою очередь, внутренние интертекстуальные элементы непосредственно связаны с сюжетом многосерийного кинофильма: развитие истории и характера персонажей (а также сами персонажи) в каждой из частей произведения, одинаковые или различающиеся локации, в которых происходит действие ленты (город, страна, дом и др.), ключевые фразы, повторяющиеся в каждой части многосерийного фильма.

Таким образом, исходный кинофильм и последующие части многосерийного кинопроизведения связаны между собой отношениями *очередности*, *преемственности* и *интертекстуальности*. При определении иерархии семиотического подпространства многосерийного кинофильма наиболее высокое положение будет отведено исходному кинофильму, поскольку вторая и последующие части многосерийного кинофильма создаются с учетом сюжета и персонажей первой части. Следовательно, существование второй и последующих частей кинофильма без исходной кинокартины становится невозможным.

Каждая последующая часть многосерийного кинофильма является элементом более низкого порядка по отношению к предыдущей: сюжет и действия персонажей нового кинофильма обусловлены произошедшими в прошлых частях событиями. Иными словами, с опорой на уже существующий продукт – конкретную часть кинофильма – режиссер и его команда создают следующее кинопроизведение.

В свою очередь, приквел как часть многосерийного кинофильма, сюжетно предшествующая исходному кинофильму, является элементом более низкого уровня по отношению к нему, поскольку создание приквела как кинофильма полностью основывается на первой части кинофильма и без нее также является невозможным. Говоря о сопоставлении приквела со второй и последующими частями многосерийного кинофильма, можно отметить отсутствие иерархических отношений между ними, поскольку эти части многосерийного кинофильма не пересекаются между собой по сюжету, несмотря на возможное присутствие общих интертекстуальных элементов (персонажи, актеры, режиссер и др.). Если у исходного кинофильма существует несколько приквелов, каждый из них будет иерархически ниже исходного кинофильма. В свою очередь, в случае сюжетной связи приквелов между собой, каждый из последующих будет представлять собой сиквел предыдущего (предыдущих). Иерархия приквелов будет напоминать иерархию исходного кинофильма и его сиквелов и будет представлена следующим образом: наиболее высокое положение в ней занимает первый приквел ввиду порождения им следующих за ним кинофильмов, далее приквелы занимают места в иерархии в соответствии с очередностью выхода на экраны. Примером подобного рода иерархии приквелов может служить обозначенная выше кинофраншиза *Star Wars* («Звездные войны»).

Иерархическое положение спин-оффа в семиотическом пространстве многосерийного кинофильма тесным образом связано с его природой: спин-офф, представляющий развитие истории второстепенного персонажа или одного из главных персонажей основного сюжета, находится в иерархических отношениях с теми частями кинофильма, в которых по сюжету присутствует основной персонаж спин-оффа. Спин-офф является элементом более низкого порядка по сравнению с основными сюжетными частями многосерийного кинофильма, поскольку его персонаж впервые появляется именно в основной сюжетной линии и создание спин-оффа без определенной части становится невозможным. В редких случаях, когда часть многосерийного кинофильма

представляет собой одновременно приквел и спин-офф, такое произведение соотносится с исходным кинофильмом по принципу иерархических взаимоотношений приквела, то есть находится на более низком уровне по отношению к исходному кинофильму. Примером подобного смешанного жанра приквела и спин-оффа может служить кинофильм *X-Men: First Class* («Люди Икс: Первый класс», 2011, реж. М. Вон), рассказывающий историю основных героев оригинальной трилогии о Людях Икс (*X-men*, 2000, 2003, 2006) – Чарльзе Ксавьере и Э. Леншерре и хронологически предшествующий ей. Отметим, что в киносреде этот кинофильм трактуется как приквел, однако его повествование о двух из множества протагонистов оригинальной трилогии позволяет одновременно отнести его и к спин-оффу.

Отношения ремейка/ребута и основной сюжетной линии многосерийного кинофильма совпадают своей обозначенной взаимосвязью со спин-оффом. Ремейк/ребут представляет собой элемент более низкого уровня по отношению к исходному кинофильму или той части многосерийного кинофильма, по образу которой он создан, поскольку ремейк/ребут не может создаваться без исходного кинофильма или одной из частей многосерийного кинофильма.

Иерархия семиотического подпространства многосерийного кинофильма иллюстрируется системной (нелинейной) диаграммой, которую можно представить в виде следующей схемы (рис. 20):

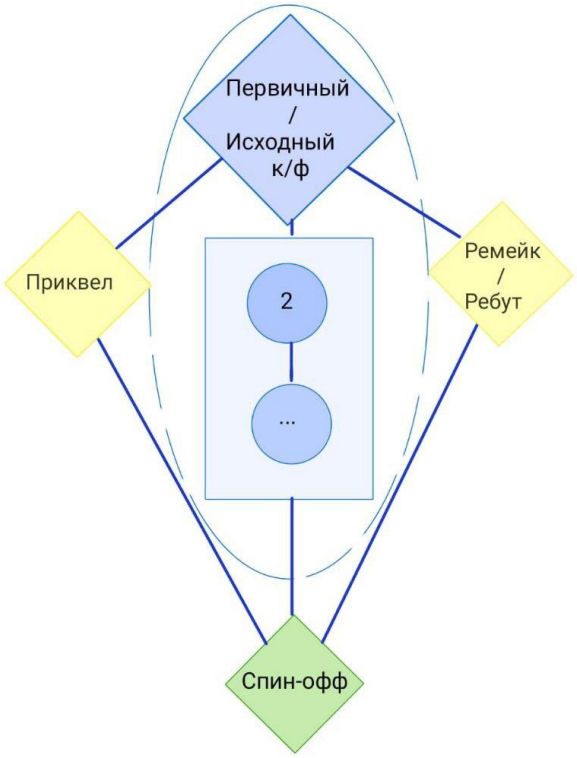


Рис. 20. Иерархия семиотического подпространства многосерийного кинофильма

Источник: построено автором.

Проанализированная иерархия является аналогичной и для многосерийного мультипликационного фильма: на основе связи посредством отношений *очередности*, *преемственности* и *интертекстуальности*, исходный мультипликационный фильм будет занимать наиболее высокое положение в семиотическом подпространстве многосерийного мультипликационного фильма ввиду опоры на его сюжет со стороны последующих частей, а также «заимствованием» его персонажей. Как и в случае с сиквелами кинофильма, существование второй и последующих частей многосерийного мультипликационного фильма без исходного становится невозможным. В свою очередь, каждая из последующих частей многосерийного мультипликационного фильма иерархически ниже предыдущей. Вне иерархии также оказываются такие феномены как приквел, ремейк/ребут и спин-офф: приквел и ремейк/ребут находятся иерархические ниже исходного мультипликационного фильма, спин-офф является элементом

более низкого уровня по отношению к той части многосерийного мультипликационного фильма, в которой впервые появляется персонаж, выступающий протагонистом спин-оффа.

Небольшое уточнение необходимо внести в части иерархии семиотического пространства ряда сериалов, которые по своему составу могут быть рассмотрены как франшиза. Несмотря на то, что сам по себе сериал в большинстве случаев состоит из нескольких сезонов, которые, в свою очередь, строятся из нескольких серий, на наш взгляд, не представляется возможным говорить о его многочастной структуре, в отличие от многосерийного кинофильма и многосерийного мультипликационного фильма. Не следует ошибочно трактовать каждый новый сезон сериала как своеобразный «сиквел» предыдущего, ввиду большей целостности сериала как формы реализации кинодискурса, в отличие от кинофильма, который сам по себе представляет отдельное произведение.

Однако, у сериала могут быть два из свойственных многосерийному кинофильму феномена, в связи с которыми необходимо пояснить их иерархическую структуру: приквел и спин-офф, что позволяет определить подобный тип сериала как сериал-франшизу вследствие наличия нескольких продуктов с общими персонажами и (частично) сюжетной линией, которые возможно объединить в единое семиотическое подпространство. При наличии спин-оффа или приквела к сериалу правомерно говорить о возникающих между ними отношениях интертекстуальности, также понимая первичный сериал как *исходный*. В случае определения иерархии отношения между приквелом и исходным сериалом более высокое положение будет занимать последний, поскольку первоначально основной персонаж (основные персонажи) приквела появляются в исходном сериале. Примером сериала-приквела является *House of the Dragon* («Дом дракона», 2022-н.в., К. Килнер, Г. Васант пател, М. Сапочник и др.), выступающий в качестве предыстории событий, описанных в сериале *Game of Thrones* («Игра престолов», 2011-2019, реж. Д. Наттер, А. Тейлор, А. Грейвз и др.).

Иерархические отношения исходного сериала и спин-оффа строятся по аналогичной модели: исходный сериал иерархически выше своего спин-оффа, поскольку последний основан на одном из ключевых или второстепенных героях основного повествования. Такими спин-оффами являются *Young Sheldon* (дословный перевод – «Юный Шелдон», российская локализация – «Детство Шелдона», 2017-2024, реж. А. Рейд, Дж. Махмуд, М. Джудд), повествующий об одном из главных протагонистов сериала *The Big Bang Theory* («Теория Большого взрыва», 2007-2019, реж. М. Сендроуски, Э. Рич, П. Чакос) Шелдоне Купере, и *Better Call Saul* («Лучше звоните Солу», 2015-2022, реж. В. Гиллиган, П. Гулд, Т. Шнауц), в центре сюжета которого – адвокат Сол Гудман, известный зрителю по исходному сериалу *Breaking Bad* («Во все тяжкие», 2008-2013, реж. М. Макларен, А. Бернштейн, В. Гиллиган).

Подчеркнем, что в современной киноиндустрии не получил широкое распространение сериал-сиквел, как отдельное произведение, а не последующий сезон одного и того же сериала, поскольку сам формат сериала, как было указано выше, предполагает расширение своего собственного семиотического пространства и структуры до нескольких сезонов, события в которых происходят последовательно, а сами сезоны связаны отношениями очередности и преемственности. Редким примером сериала-сиквела можно считать сериал *Кремлёвские курсанты* (2009-2010, реж. В. Козловский, А. Гребенкин, Д. Чирков), содержащий большинство основных персонажей сериала *Кадетство* (2006-2007, реж. С. Арланов, Д. Дакович, В. Козловский) и последовательно продолжающий их истории. Вместе с тем роль своеобразного сиквела чаще всего может взять на себя спин-офф, который может хронологически продолжать историю, начатую в исходном сериале, несмотря на то, что его основными героями являются один или несколько персонажей основной истории. Примером подобного спин-оффа служит сериал *СашаТаня* (2013-н.в., реж. С. Казачанский, И. Старчак, А. Богатырев и др.), выступающий в качестве спин-оффа-сиквела сериала *Универ* (2008-2011, реж. П. Точилин, Ж. Кадникова, И. Китаев и др.), поскольку в нем появляется

ряд основных персонажей последнего сезона исходного сериала. Среди англоязычных сериалов спин-оффов приведем произведение *Boston Blue* («Бостон Блу», 2025-н.в., реж. Э. Хемингуэй), главным героем которого является полицейский Дэнни Рейган, ранее появлявшийся в качестве одного из основных персонажей в сериале *Blue Bloods* («Голубая Кровь», 2010-2024, реж. Д. Баррет, Р. Хемекер, Р. Хармон и др.). В этом случае исходный сериал иерархически выше сериала-сиквела, поскольку в последний заимствуются персонажи первого. Кроме того, сериал-секвел продолжает историю исходного сериала.

Таким образом, обращение к важным частям внутренней иерархии кинодискурса – иерархии семиотического подпространства многосерийного кинофильма, семиотического подпространства многосерийного мультипликационного фильма и семиотического подпространства сериала-франшизы позволяет сделать следующие выводы, общие для каждого из данных подпространств. Наиболее высокий (первый) уровень иерархии занимает исходный кинофильм (мультипликационный фильм, сериал), второй уровень иерархии – сиквелы, при этом каждая из последующих частей иерархически ниже предыдущей. Вне основной иерархии оказываются такие феномены как приквел, спин-офф и ремейк. Каждый из них является элементом более низкого уровня по отношению к кинофильму (мультипликационному фильму, сериалу), с которым он обладает общими интертекстуальными связями, а также вступает в отношения очередности и преемственности. Иерархия между ремейком и спин-оффом и прочими частями многосерийного кинофильма (мультипликационного фильма, сериала-франшизы) не устанавливается ввиду отсутствия большинства общих интертекстуальных составляющих.

3.4.2. Иерархические отношения «кинофильм-сериал», «кинофильм-мультипликационный фильм» и «мультипликационный сериал-мультипликационный фильм»

Частным случаем внутренней иерархии кинодискурса можно считать иерархические отношения, возникающие между различными формами реализации кинодискурса: кинофильмом и сериалом, кинофильмом и мультипликационным фильмом, мультипликационным сериалом и мультипликационным фильмом. В силу участия в данных отношениях двух форм реализации кинодискурса, образующих собственное семиотическое подпространство, мы будем именовать возникающее подпространство *гибридным*, что позволит наилучшим образом подчеркнуть его природу. Рассмотрим подробнее иерархические отношения внутри каждого из гибридных семиотических подпространств кинодискурса.

Взаимодействие между кинофильмом и сериалом возможно в двух направлениях:

а. сериал выпускается после кинофильма;

б. сериал предшествует полнометражной ленте.

В обоих случаях создатели продуктов руководствуются коммерческими соображениями: успешный прокат кинофильма может повлечь за собой не менее рейтинговый с точки зрения аудитории сериал, а полюбившийся зрителю сериал, в случае адаптации на киноэкране, способен привлечь к просмотру свою целевую аудиторию.

Примером создания сериала на основе кинофильма может служить англоязычное произведение совместного производства Канады, Франции, США и Германии *Transporter: The Series* («Перевозчик», 2012-2014, реж. Б. Тернер, Э. Валетт, Э. Микита и др.), снятый по мотивам трилогии франко-американского многосерийного кинофильма *The Transporter / Le Transporteur* («Перевозчик») – *The Transporter / Le Transporteur* («Перевозчик, 2002, реж. Л. Летерье, К. Юэнь), *The Transporter 2 / Le Transporteur II* («Перевозчик 2», 2005, реж. Л. Летерье), *Transporter 3 / Le Transporteur III* («Перевозчик 3»,

2008, реж. О. Мегатон). Множество американских фильмов также получило продолжение в сериалах, например, сериал *10 Things I Hate About You* («10 причин моей ненависти», 2009-2010, реж. Дж. Джангер, Г. Чан, Ф. Трэйл и др.) основан на одноименном кинофильме (1999, реж. Дж. Джагер). Адаптация кинофильма в сериал также происходит внутри англоязычного кинематографа: так, в 2013 году США адаптировали для телеэкранов шотландский фильм *Low Winter Sun* («Низкое зимнее солнце», 2006, реж. А. Шерголд), вышедший уже как сериал под тем же названием (2013, реж. Э.Р. Дикерсон, С. Миллер, Э. Бернштейн и др.), где главный герой сменил локацию с Эдинбурга на Детройт.

Собственно французскими полнометражными/киносериалами, созданными на основе полнометражного произведения, являются уже упомянутый *Papa ou maman* (дословный перевод – «Папа или мама», 2018, реж. Ф. Белекджян), который является продолжением одноименного франко-бельгийского кинофильма (2014, российская локализация – «Любовь вразнос», реж. М. Бурбулон, позднее на экраны вышла и вторая часть кинофильма), а также сериал *Hippocrate* («Гиппократ», 2018, реж. Т. Лилти) – адаптация одноименного кинофильма 2014 года того же режиссера.

При адаптации сериалов также происходит взаимодействие национальных кинематографов и, как следствие, ряда кинодискурсов. Подобным примером может служить французский кинофильм *Nikita* («Никита», 1990, реж. Л. Бессон), получивший сначала американский ремейк *Point of No Return* (дословный перевод – «Точка невозврата», российская локализация – «Убийца», 1993, реж. Дж. Бэдэм), а затем канадский сериал *Nikita* (российская локализация – «Её звали Никита», 1997-2001, реж. Р. Боньер, К. Гросс, Дж. Кассар и др.), объединивший в себя черты обоих произведений. Следом также вышел американский сериал *Nikita* («Никита», 2010-2013, Э. Эгилссон, Н. Копус, Д. Кэннон). На основе сюжета исходного кинофильма франшизы Taxi («Такси, 1998, реж. Ж. Пирес) французской и американской кинокомпаниями “TF1” и “NBC” снят телесериал *Taxi Brooklyn*

(дословный перевод – «Такси Бруклин», 2014, российская локализация – «Такси: Южный Бруклин», реж. Ф. Берт, Ж. Кравчик, О. Мегатон и др.). Согласно сюжету, детектив нью-йоркской полиции Кейтлин Салливан временно остается без водительского удостоверения, и её водителем становится Лео Ромб – живущий в Бруклине таксист французского происхождения.

Адаптации кинофильмов в сериалы свойственны и российскому кинематографу: так, кинофильм *Охота на пиранью* (2006, реж. А. Кавун) позднее был превращен в одноименный мини-сериал из четырех эпизодов (2006, реж. А. Кавун), где главные роли сыграли те же актеры. Позднее по данному кинофильму также был выпущен сериал-сиквел *След Пираньи* (2014, реж. П. Олевский).

Отметим, что в каждом из указанных случаев происходит адаптация сюжета и персонажей кинофильма под формат сериала.

Сериал может быть условно классифицирован как приквел или спин-офф кинофильма. Производство подобного продукта в основном свойственно крупным кинофраншизам и призвано увеличить охват аудитории. Примером сериала-приквела может являться сериал *The Young Indiana Jones Chronicles* («Приключения молодого Индианы Джонса», 1992-1993, реж. К. Шульц, С. Уинсер, Р. Манзор и др.), повествующий об истории основного персонажа кинофильмов об Индиане Джонсе (1981, 1984, 1989) или лента *Bates Motel* («Мотель Бейтса», 2013-2017, реж. Т. Гейтс, Э. Бьянчи, Ф. Абрахам и др.), где в центре сюжета находится история семьи, члены которой являются главными героями фильма *Psycho* («Психо», 1960, реж. А. Хичкок).

В качестве примера сериала-спин-оффа приведем сериал *Agent Carter* («Агент Картер», 2015-2016, реж. Дж. Гетцингер, М. Хусейн, Д. Платт), рассказывающий об агенте американской секретной организации Пегги Картер, которая впервые появляется в кинофильме *Captain America: The First Avenger* (дословный перевод – «Капитан Америка: Первый мститель», российская локализация – «Первый мститель», 2011, реж. Дж. Джонстон). В

составе кинофраншизы *Star Wars* присутствует, например, сериал *Obi-Wan Kenobi* («Оби-Ван Кеноби», 2022, реж. Д. Чоу), переработанный из полнометражного кинофильма для достижения коммерческих целей и повествующий об одном из главных героев (Оби-Ване Кеноби) всего многосерийного кинофильма, который является одним из основных персонажей первого произведения оригинальной трилогии и всех трех приквелах.

Хронологически сериал может занимать промежуточное место внутри истории: так, сюжет кинопроизведения *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* (дословный перевод – «Терминатор: Хроники Сары Коннор», российская локализация – «Терминатор: Битва за будущее», 2008-2009, реж. Ч. Бисон, Дж. Дж. Хант, Д. Наттер), происходит после событий кинофильма *Terminator 2: Judgment Day* («Терминатор 2: Судный день», 1991, реж. Дж. Кэмерон) и таким образом предшествует истории, рассказанной в последующем кинофильме-сиквеле *Terminator 3: Rise of the Machines* («Терминатор 3: Восстание машин», 2003, реж. Дж. Мостоу). Иногда подобное «промежуточное место» может занять не полнометражный, а мультипликационный сериал: в кинофраншизе *Star Wars* важное место отводится мультсериалу *Star Wars: The Clone Wars* («Звёздные войны: Войны клонов, 2008-2020, реж. Д. Филони, Б. О'Коннел, С. Ли и др.), события которого охватывают период между упомянутыми выше кинофильмами *Star Wars. Episode II: Attack of the Clones* (Звёздные войны. Эпизод II: Атака клонов», 2002, реж. Дж. Лукас) и *Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith* («Звёздные войны. Эпизод III: Месть ситхов», 2005, реж. Дж. Лукас).

Отметим, что подобная тенденция в основном свойственна англоязычному и, в частности, американскому кинодискурсу, ввиду большей распространенности франшиз в национальном кинематографе.

Вторым случаем взаимодействия кинофильма и сериала является адаптация последнего на киноэкраны, то есть создание кинопроизведения по мотивам сериала. Примером подобной «экранизации сериалов» служит

полнометражная англоязычная лента *Veronica Mars* («Вероника Марс», 2014, реж. Р. Томас) совместного производства США и Великобритании, являющаяся продолжением одноименного сериала 2004-2007 гг. (реж. Дж. Т. Кречмер, Н. Марк, М. Филдс и др.), которая затем получила четвертый сезон в 2019 году. Адаптацией одноименного сериала (1976-1981, реж. Д. Доннелли, А. Барон, Д. Чэффи) также является англоязычный кинофильм *Charlie's Angels* («Ангелы Чарли», 2000, реж. МакДжи). Из подобных работ британского кинематографа отметим, в частности, кинокартину *Bean* (российская локализация – «Мистер Бин», 1997, реж. М. Смит) – киноверсию сериала *Mr. Bean* («Мистер Бин», 1990-1995, реж. Дж. Биркин, П. Вейланд, Дж. Ховард Дейвис).

Не остается в стороне и российский кинематограф, несмотря на то, что подобные адаптации ему свойственны в меньшей степени, чем американскому. Так, кинофильм *Глухарь в кино* (2010, реж. В. Виноградов) представляет собой версию сериала *Глухарь* (2008-2011, реж. Г. Киреева, Т. Алпатов, В. Каминский). По телесериалу *Мажор* (2014-н.в., реж. К. Статский, Н. Булыгин, М. Полинский и др.) сняты три кинофильма – *Мажор. Фильм* (2021, реж. М. Полинский, Н. Булыгин), *Мажор в Сочи* (2022, реж. Н. Власов), *Мажор в Дубае* (2025, реж. Е. Чичканов). Довольно многочисленными являются кинофильмы по популярному у российского зрителя сериалу *Кухня* (2012-2016, реж. Д. Дьяченко, Ж. Крыжовников, А. Федотов), органично встроенные в его сюжет – *Кухня в Париже* (2014, Д. Дьяченко) как продолжение событий третьего сезона сериала и *Кухня. Последняя Битва* (2017, А. Федотов) как продолжение шестого сезона соответственно.

Меньшее количество адаптаций национальных сериалов на киноэкраны свойственно французскому и франкоязычному кинематографу. Ярким примером может послужить франко-бельгийская кинолента *Kaamelott: Premier Volet* (дословный перевод – «Камелот: Часть первая», российская локализация – «Камелот: Возвращение короля», 2021, реж. А. Астье),

представляющий собой продолжение сериала *Kaamelott* («Камелот», 2005-2009, реж. А. Астье, Ф. Герин).

Не прибегая к подробному описанию каждого из кинофильмов и сериалов, находящихся во взаимодействии и образующих единое семиотическое подпространство, отметим их обусловленность (как и в случае с частями многосерийного кинофильма и мультипликационного фильма) отношениями *очередности*, *преемственности* и *интертекстуальности*. При этом роль интертекста играют заголовки произведений, их персонажи, режиссер, его команда, продюсер, актеры (в случае их участия в обоих проектах), а также ключевые фразы, являющиеся эхо-фразами истории. Отметим, что довольно часто создание сериала по мотивам кинофильма или адаптация сериала на киноэкраны в англоязычном и франкоязычном кинодискурсах приводят к смене актеров и режиссерского состава, в связи с чем они довольно часто не входят в общее семиотическое пространство *кинофильм-сериал*. Реже происходят замены персонажей, что свойственно, например, упомянутому сериалу *Hippocrate* («Гиппократ», 2018, реж. Т. Лилти). В русскоязычном кинодискурсе наблюдается обратная тенденция: в своем большинстве, исполняющие роли актеры в кинофильмах или сериалах сохраняют свои роли в соответствующем произведении, снятом по мотивам сериала или киноленты, что может быть связано с формированием единой медиафраншизы, включающей в себя различные формы реализации (объекты) кинодискурса, и позволяет говорить о большем количестве элементов семиотического пространства *кинофильм-сериал*.

При определении иерархии данных элементов кинодискурса целесообразно отталкиваться от первичного продукта: в случае если кинофильм является основой для сериала, в котором происходит развитие сюжетной линии, истории главных героев и др., кинофильм становится иерархическим элементом более высокого порядка. В свою очередь, если после выхода на телеэкраны популярного сериала с его героями снимается

кинофильм, иерархическим элементом более высокого уровня оказывается сериал.

Обратимся к феномену взаимодействия семиотических подпространств *кинофильм-мультипликационный фильм* и *кинофильм-мультипликационный сериал,* которые показывают схожую тенденцию иерархии элементов. Как и во взаимодействии кинофильма и сериала, в рамках данных подпространств каждая из форм реализации кинодискурса может являться основой для другого.

Наиболее частотными являются случаи создания кинофильма на основе мультфильма или мультипликационного мультсериала, что характеризует преимущественно англоязычный (и американский) кинодискурс. Примерами являются масштабная кампания экранизаций кинокомпанией “Disney” своих ранее вышедших мультипликационных фильмов: *Beauty and the Beast* («Красавица и чудовище», 2017, реж. Б. Кондок), *Mulan* («Мулан», 2020, реж. Н. Каро), *The Lion King* («Король Лев», 2019, реж. Жд. Фавро), *Cinderella* («Золушка», 2015, реж. К. Брана), *Snow White* («Белоснежка» 2025, реж. М. Уэбб), *Lilo & Stitch* («Лило и Стич», 2025, реж. Д. Флетчер-Кэмп) и др. представляют собой подобный тип адаптации. К примерам «превращений» мультсериалов англоязычного кинематографа в полнометражные произведения можно отнести *Alvin and the Chipmunks* («Элвин и бурундуки», 2007, реж. Т. Хилл) и *The Last Airbender* (дословный перевод – «Последний маг воздуха», российская локализация – «Повелитель стихий», 2010, реж. М. Н. Шьямалан), ставшие адаптацией мультипликационных сериалов *Alvinnn!!! And the Chipmunks* («Элвиннн!!! И бурундуки», 2015-2024, реж. М. Багдасарян, П. Сайсселин, Б. Кофлин и др.) и *Avatar: The Last Airbender* (дословный перевод – «Аватар: Последний маг воздуха», российская локализация – «Аватар: Легенда об Аанге, 2008-2004, реж. Дж. Вольпе, Э. Сполдинг, Л. Макмаллен и др.) соответственно. Последний также получил адаптацию и в качестве сериала – *Avatar: The Last Airbender* (российская локализация – «Аватар: Легенда об Аанге», 2024-н.в., реж. Дж. Райсани, М. Гои, Р. Лян).

Мультипликационный сериал может выступать в качестве спин-оффа кинофраншизы: например, упомянутый выше анимационный (мультипликационный) сериал *Star Wars: The Clone Wars* («Звёздные войны: Войны клонов», 2008-2020, реж. Д. Филони, Б. О'Коннел, С. Ли и др.), представляет зрителю серию историй, происходящих с героями новой трилогии, хронологически отнесенный к периоду между фильмами *Star Wars. Episode II: Attack of the Clones* и *Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith*.

В русскоязычном кинодискурсе примерами адаптации мультфильмов в полнометражные киноверсии являются *Летучий корабль* (2024, реж. И. Учитель) – экранизация одноименного мультфильма 1979 г. (реж. Г. Бардин), *Бременские музыканты* (2023, реж. А. Нужный) – одноименного мультфильма 1969 г. (реж. И. Ковалевская). Косвенно экранизацией мультипликационного фильма можно считать кинофильм *Чебурашка* (2022, реж. Д. Дьяченко), образ основного персонажа которого впервые появляется в мультфильме *Крокодил Гена* (1969, реж. Р. Качанов). В качестве примера создания мультипликационного фильма на основе кинофильма приведем мультфильм *Ку! Кин-дза-дза* (2012, реж. Г. Данелия, Т. Ильина), снятый по сюжету советского фильма *Кин-дза-дза!* (1986, реж. Г. Данелия). Отметим, что для современного русскоязычного и, в частности, российского кинематографа свойственна тенденция адаптации советского мультипликационного и кинематографического наследия.

Французский и франкоязычный кинодискурс являются менее богатыми на адаптации мультипликационных кинофильмов в формат сериалов. В качестве примера можно косвенно привести мультипликационный фильм *Inspector Gadget* (1983-1986, реж. Б. Бьянчи, Д. Кокс, Э. Дэвид), снятый Францией, Канадой, Японией, Тайванем и США, по которому позднее был сделан полнометражный американский кинофильм *Inspector Gadget* («Инспектор Гаджет», 1999, реж. З. Пенн, Э. Хэйард, Ж. Шалопен и др.).

Подчеркнем, что при взаимной адаптации кинофильмов и мультипликационных фильмов новый продукт, как правило, представляет

собой ремейк исходного произведения. Однако, это положение также не может полностью относится к взаимодействию кинофильма и мультипликационного сериала ввиду различий данных жанров кинодискурса.

При установлении иерархии между кинофильмом и мультипликационным фильмом, а также между кинофильмом и мультипликационным сериалом, иерархически более высокое положение будет занимать та форма реализации кинодискурса, которая появилась хронологически ранее, поскольку именно его сюжет и/или персонажи будут составлять основу последующего произведения.

Последнее рассматриваемое гибридное семиотическое подпространство *мультипликационный сериал – мультипликационный фильм* является относительно новым для кинодискурса, поскольку адаптация мультипликационных сериалов в полноценные мультипликационные (анимационные) фильмы представляет собой тенденцию последних десятилетий. Примером адаптации на киноэкраны мультипликационного сериала могут служить англоязычные *The Simpsons Movie* («Симпсоны в кино», 2007, реж. Д. Силверман) – экранизация мультсериала *The Simpsons* («Симпсоны», 1989-н.в.), реж. М.Б. Андерсон, Дж. Ридон, М. Керклэнд и др.), *The SpongeBob Movie: Sponge on the Run* (дословный перевод – «Губка Боб в кино: Губка в бегах», российская локализация – «Губка Боб в бегах», 2020, реж. Т. Хилл) – мультфильма *SpongeBob SquarePants* («Губка Боб квадратные штаны», 1999-н.в., реж. В. Уоллер, Д. Каннингэм, А. Смарт), франкоязычный – *Miraculous - le film* (международный прокат – “Ladybug & Cat Noir: Awakening”, российская локализация – «Леди Баг и Супер-Кот: Пробуждение силы», 2023, реж. Дж. Заг, при участии Китая и Канады) как киноадаптация мульсериала *Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir* (международный прокат – “Miraculous: Tales of Ladybug & Cat Noir”, российская локализация – «Леди Баг и Супер-Кот», 2015-н.в., реж. Т. Астрюк), и русскоязычные – *Смешарики. Начало* (2011, реж. Д. Чернов), *Смешарики. Легенда о золотом драконе* (2016, реж. Д. Чернов), *Смешарики. Дежавю*

(2018, реж. Д. Чернов), *Смешарики снимают кино* (2023, реж. Д. Чернов, С. Мардаголимова, Д. Яковенко), являющиеся киноадаптацией (а также сиквелами и приквелами) мультипликационного сериала *Смешарики* (2003-2012, реж. Д. Чернов, Д. Яковенко, С. Мардаголимова и др.), продолжающегося до настоящего времени с другими заголовками. Франшиза «Три Богатыря» также имеет свои короткометражные мультипликационные сериалы, созданные на основе мультипликационных фильмов – *Три богатыря. Ни дня без подвига* (2024, реж. А. Шоха, Е. Салабай) и *Три богатыря. Ни дня без подвига 2* (2025, реж. Е. Салабай).

Важной чертой мультипликационных фильмов, снятых по мультипликационным сериалам, является наличие одних и тех же героев при самобытности сюжета. Наибольшая частотность «перехода» мультипликационных сериалов в кинофильмы отмечена нами в англоязычном кинодискурсе, меньшая – в русскоязычном. Наименьшим количеством подобных феноменов среди анализируемых кинодискурсов обладает франкоязычный кинодискурс, в связи с чем правомерно говорить о нетипичности для него семиотического подпространства мультипликационный фильм – мультипликационный сериал.

Отметим, что на данный момент нами не выявлена обратная тенденция, то есть «переход» мультипликационного фильма в мультипликационный сериал.

Иерархия форм реализации кинодискурса внутри данного семиотического подпространства определяется схожим образом: мультипликационный сериал находится иерархически выше мультипликационного фильма, поскольку именно в нем впервые появляются персонажи, которые впоследствии «заимствуются» в мультипликационный фильм. В случае возникновения феномена мультипликационного фильма, созданного на основе персонажей и/или сюжета мультипликационного сериала, правомерно будет установление обратной иерархии.

Таким образом, иерархия семиотических подпространств *кинофильм-сериал*, *кинофильм-мультипликационный фильм* и *мультипликационный сериал-мультипликационный фильм* подчинена общему принципу, согласно которому более высокое иерархическое положение занимает форма реализации кинодискурса, созданный ранее, что обусловлено опорой и использования его сюжета и/или персонажей, а также иных элементов семиотического подпространства в следующем по хронологии продукте.

3.5. Особенности иерархии малоформатных текстов кинодискурса как класса функционально-прагматических элементов

Важную роль в аспекте изучения внутренней иерархии кинодискурса играют иерархические связи внутри его классов элементов, наиболее существенным из которых является класс малоформатных текстов (МФТ) кинодискурса. К числу особенностей рассматриваемого класса элементов правомерно отнести разнообразие семиотической природы входящих в него элементов – монокодовых (кинозаголовок, синопсис, слоган), поликодовых (кинопостер) и полимодальных (трейлер кинофильма, субвидема «шортс»); их соотнесенность с основной формой реализации кинодискурса – кинофильмом и вместе с тем обладание различным уровнем автономии от его содержания. Последнее свойство позволяет МФТ кинодискурса функционировать самостоятельно, вне семиотического подпространства кинофильма, образуя отдельное семиотическое подпространство. Таким образом, малоформатные тексты кинодискурса входят в состав нескольких семиотических подпространств – кинофильма (мультипликационного фильма, сериала), подпространств многосерийных форм реализации кинодискурса (многосерийного кинофильма, многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы) и самостоятельного подпространства МФТ кинодискурса.

3.5.1. Малоформатные тексты кинодискурса: понятие и ключевые характеристики

Появление и широкое распространение малоформатных текстов практически во всех типах дискурса связано с ускорением ритма жизни современного человека, большим объемом потребляемой им информации и «недостаточной востребованностью высокоразвитых навыков художественного слова» во многих дискурсах [Черкунова, Пономаренко 2024, с. 144], что способствует популярности текстов малого объема. По справедливому замечанию М.В. Черкуновой, подобные тексты «получают все более широкое распространение, а их количественная репрезентация и качественная вариативность в различных коммуникативных контекстах как никогда велики» [Черкунова 2022а, с. 249].

Изучение малоформатных текстов в современной научной парадигме тесно связано с их анализом на материале различного рода дискурсов – медиадискурса и дискурса СМИ [Бокова 2011, Ремчукова, Апостолиди 2018, Толстолуцкая 2013, Харьковская, Черкунова 2020, Khramchenko 2023], рекламного дискурса [Анисимова 2024, Морозова 2022, Малюга, Пономаренко, Минаева 2020, Inozemtseva 2013], кулинарного дискурса [Moskalyuk, Korbmakher 2021], дискурса сетевой литературы [Черкунова, Пономаренко 2021], поэтического дискурса [Vedeneva, Kharkovskaya, Malakhova 2018], интернет-дискурса [Канашина 2018, Ларионова, Демкина 2020, Ларионова, Демкина 2021, Ларионова 2023], образовательного дискурса [Анисимов, Анисимова, Огородов 2024, Исаева, Кривченко 2019, Kharkovskaya, Ponomarenko, Radyuk 2017, Khusainova, Stroikov 2023, Starostina, Cherkunova, Kharjovskaya 2021, Cherkunova, Ponomarenko, Kharkovskaya 2023, Yakovleva 2024], кинодискурса [Анисимов 2021, 2025д], дискурса моды [Копшукова, Никитина, Панина 2024].

На сегодняшний день в работах ряда исследователей сформулированы положения о свойствах и основных характеристиках малоформатных текстов [Корбут 2004, Таюпова 2005, Трунова 2010, Храмченко 2022, Черкунова 2022,

Черкунова 2023, Cherkunova 2020], а сам термин прочно закрепился в научной среде, вытеснив более ранние *текст-примитив* [Коновалова 1992], *микротекст* [Ильенко 1990, Корбут 2004], *сверхкраткий текст* [Таюпова 2005] и *текст малого объема* [Титлова 2024].

Дискуссионным является вопрос объема МФТ в отношении верхней границы допустимого определения текста в качестве малоформатного: от 400 [Морозова 2022] и 600 [Черкунова 2022] до 1500 слов [Турлова 2009]. А.Ю. Корбут предлагает более сложную классификацию, в состав которой входят *микротексты* (2-64 слов), *минитексты* (65-600 слов), *мидитексты* (600-3000 слов) и *макситексты* (свыше 3000 слов) [Корбут 2004].

Специфические особенности МФТ подмечены Е.С. Кубряковой, трактующей изучаемый феномен как «текст обозримый, <…>, обладающий такими важными характеристиками как отдельность, выделенность, формальная и семантическая самодостаточность, тематическая определенность и завершенность…» [Кубрякова 2001, с. 77]. Не менее важным представляется и взгляд на изучаемый феномен М.В. Черкуновой, видящей в малоформатном тексте «текстовое образование небольшого объема, имеющее подвижные квантитативные показатели, <…> которому присущи традиционные признаки текстуальности, а также свойство визуальной интегративности, выполняющее консолидирующую роль в процессе выстраивания прагмасемантического плана текста при многоаспектном взаимодействии разноуровневых элементов текстовой организации» [Черкунова 2022, с. 71-72], и классифицирующей современный малоформатный текст как сложное дискурсивное образование [Там же].

Несмотря на свою краткость, малоформатные тексты обладают всеми текстовыми признаками [Харьковская 2019], более лаконично выражают заключенную в них информацию, а их единицы сгруппированы таким образом для большей содержательности [Трунова 2010]. Малоформатный текст по своей сущности является синергийным, что вызвано необходимостью «выразить некий фрагмент действительности при помощи ограниченных по

объему вербальных средств» [Черкунова, Пономаренко 2024, с. 135]. К важнейшей характеристике МФТ относится способность актуализировать нелинейные функциональные (прагма-семантические) свойства [Черкунова 2022]. Подчеркнем, что вышеобозначенные характеристики и свойства присущи и МФТ кинодискурса, которые обладают высоким прагматическим потенциалом в силу выполняемой ими функции по привлечению к просмотру кинофильма как можно большей целевой аудитории и необходимостью взаимодействовать с потенциальным зрителем на предпросмотровом этапе.

Упоминая о невозможности строгой организации малоформатных текстов, М.В. Черкунова и Е.В. Пономаренко предлагают следующую классификацию малоформатных текстов с опорой на различные критерии, которые позволяют комплексно раскрыть разносторонние свойства МФТ и «делать более обоснованные выводы о механизмах смыслового синергизма таких произведений речи при проведении прагматического анализа» [Черкунова, Пономаренко 2024, с. 147]. Первым критерием является онтологический, на основе которого МФТ подразделяются на *онтологически малоформатные тексты*, то есть изначально создающиеся «как единицы малого объема» (лозунги, рекламные объявления, слоганы, хэштеги), *вторичные малоформатные тексты*, созданные на основе более крупноформатных первичных текстов (синопсисы, аннотации, рефераты), и *производные МФТ*, сформировавшиеся под влиянием определенного жанрового канона и претерпевшие «изменения в показателях объема в связи с необходимостью адаптации к конкретным условиям функционирования» (произведения сетевой литературы, новостные сообщения в социальных сетях) [Черкунова, Пономаренко 2024, с. 136-138]. Говоря о производных малоформатных текстах, позволим себе заметить, что не всегда произведения сетевой литературы, основанные на каком-либо художественном или кинопроизведении, будут представлять собой действительно малоформатный (согласно его объему) текст.

Руководствуясь критерием функционально-стилевой принадлежности МФТ, исследователи выделяют научные (словарные статьи, тезисы, рефераты, презентация), медийные (рекламные объявления, новостные сообщения, мемы, гороскопы, прогноз погоды), официально-деловые (деловая переписка, резюме, расписка, характеристика), художественные (афоризмы, анекдоты, комиксы) и квази-разговорные (смс-сообщения и сообщения в мессенджерах, комментарии и посты в социальных сетях) малоформатные тексты. Важным является вывод о сохранении текстами каждой выделенной подгруппы основных черт функционально-стилевой принадлежности [Черкунова, Пономаренко 2024]. Отметим, что приведенные в качестве примера тексты не являются исключительно монокодовыми, обладая различной степенью гетерогенности, а сама трактовка текста основана на его понимании с позиции семиотики и, следовательно, с более широкой трактовкой самого понятия «текст».

На основе квантитативного параметра М.В. Черкунова и Е.В. Пономаренко подразделяют МФТ на микротексты, представляющие собой формально (структурно)-непредикативные конструкции, и минитексты, имеющие в своем составе как минимум одно предложение [Черкунова, Пономаренко 2024]. Отметим, что квантитативный характер также свойственен вышеобозначенным исследованиям А.Ю. Корбут [Корбут 2004].

В соответствии со степенью формализации МФТ разграничиваются на строгоформализованные и слабоформализованные. Особенностью первых является минимальная вариативность структурно-смыслового компонента (словарные статьи, научные аннотации, резюме, реценты и др.). К главенствующей характеристике вторых, напротив, относится высокая степень вариативности при отборе, комбинировании, смысловом наполнении и речевой актуализации текстовых элементов (интернет-мемы, сетевая литература, рекламные тексты) [Черкунова, Пономаренко 2024].

Дифференциация проводится также на основании параметра среды, где выделяются тексты, актуализированные на материальном носителе,

виртуальные тексты, то есть присутствующие в электронном пространстве, и полисредовые – «представленные как в бумажном, так и в электронном носителе» [Там же, с. 143]. Не исключается исследователями и семиотический критерий: МФТ подразделяются на монокодовые (аннотации, жанры деловой переписки) и поликодовые (мемы, рекламные объявления, графические аннотации и др.) [Там же]. Дополним семиотический критерий выделяемыми нами *полимодальными текстами кинодискурса* – трейлером и субвидемой «шортс», воспринимаемыми двумя сенсорными модальностями (визуальной и слуховой).

Таким образом, малоформатные тексты представляют собой феномен, прочно вошедший в повседневную жизнь человека и ставший непосредственной составляющей большинства дискурсов современности. По своей сущности МФТ являются синергийными текстами, а к их основным свойствам и характеристикам относятся обладание всеми текстовыми признаками, краткость и лаконичность, а также содержательность.

Обратимся к классу малоформатных текстов кинодискурса. В качестве основного критерия определения текста кинодискурса как малоформатного выступает его *объем, который не должен превышать сам кинофильм, в том числе короткометражный*. Как было указано выше, МФТ кинодискурса, включая субвидему «шортс», объединяются нами в единый класс *функционально-прагматических единиц кинотекста*.

Анализ МФТ кинодискурса в соответствии с предложенной М.В. Черкуновой и Е.В. Пономаренко классификацией, позволяет отнести их к полисредовым ввиду функционирования как в реальной жизни (преимущественно в кинотеатрах, а также на билбордах в качестве своеобразных рекламных элементов кинофильма), так и в виртуальном пространстве – сети Интернет, на соответствующих сайтах, посвященных кинематографу, стриминговых сервисах и в онлайн-кинотеатрах. К онтологическим малоформатным текстам кинодискурса относятся кинозаголовок и слоган кинофильма, в то время как синопсис, кинопостер,

трейлер и субвидема «шортс» представляют собой вторичные МФТ. Разделение изучаемых феноменов по семиотическому критерию проведено нами выше (см. Главу 1). Подчеркнем, что среди них присутствуют как единицы собственно кинодискурса – кинозаголовок и синопсис, так и МФТ, по своей семиотической природе являющиеся полидискурсивными – слоган, постер, трейлер и субвидема «шортс». Полидискурсивность слогана, постера и трейлера обусловлена выполнением рекламной функции внутри семиотического подпространства кинофильма и обладанием формы рекламного дискурса. Полидискурсивность субвидемы «шортс» связана с её принадлежностью по форме и функционированию к интернет-дискурсу при прецедентном содержании кинодискурса.

Малоформатные тексты кинодискурса в большей или меньшей степени позволяют потенциальному зрителю познакомиться с жанром и сюжетом произведения, основными протагонистами истории, направленностью кинофильма на конкретную целевую аудиторию, в том числе возрастную и социальную. Исключением может являться субвидема «шортс», содержащая, как правило, только одну сцену из кинофильма, которая может обладать высоким аттрактивным и прагматическим потенциалом, но не давать адресату представления о сюжете, жанровой направленности и целевой аудитории киноленты, ввиду невысокой информативности данного МФТ.

Особенностью всех без исключения МФТ кинодискурса является их коллективное авторство. При этом, в отличие от кинофильма, где хотя бы формально можно проследить отвечающих за определенную часть производства ленты членов команды режиссера (сценарист, костюмер, продюсер, оператор и др.) [Слышкин, Ефремова 2004], установить индивидуальное авторство кинозаголовка, синопсиса, слогана, постера и трейлера не представляется возможным. Выявить авторство у субвидемы «шортс» несколько проще, однако данный МФТ может быть заимствован у автора внутри интернет-пространства и стать элементом интернет-фольклора [Анисимов, Анисимова 2024].

Кроме того, малоформатные тексты кинодискурса обладают рядом отличительных признаков, общими из которых для всех данных элементов кинодискурса являются краткость и небольшой объем, компактность, информационная насыщенность, ярко выраженная прагматическая установка.

Наиболее подробный анализ свойств и характеристик МФТ кинодискурса проведен на материале французского кинодискурса [Анисимов 2025д]. Ввиду направленности диссертационного исследования на анализ иерархии МФТ как элементов кинодискурса, кратко остановимся на основных особенностях каждого малоформатного текста кинодискурса.

Среди всех МФТ кинодискурса особое внимание исследователей приковано к кинозаголовку, именуемому также «названием», «заглавием», «заголовком» [Бочарникова 2014, с. 25] и введенным Ю.Н. Подымовой термином «фильмоним» [Подымова 2006] как одной из разновидностей идеонимов. Исследователи видят в кинозаголовке значимую семантико-семиотическую доминанту кинофильма [Максименко, Подлегаева 2019], способную создать представление о самом произведении [Богданова 2009] и играющую ведущую роль в его предъявлении потенциальному зрителю. Вступая в коммуникацию с потенциальным зрителем, кинозаголовок полностью или частично отвечает на вопрос о содержании кинофильма [Pungă, Badea 2018 с. 56], способствуя побуждению к его просмотру или отторжению [Горшкова 2006]. Восприятие названия фильма и дальнейшая популярность самого кинопроизведения напрямую связаны с положительными отзывами аудитории [Колодина, Пашкова 2016; Сакаева, Ермоленко 2020]. Обобщая мнения исследователей, отметим весомую роль названия фильма в восприятии кинопроизведения и важность его прагматической составляющей: ключевыми характеристиками кинозаголовка являются семантическая наполненность, связь с сюжетом кинопроизведения, точность, понятность и легкость в интерпретации для представителя целевой аудитории.

Основными функциями кинозаголовка, который резюмирует в себе содержание нескольких часов фильма, являются аттрактивная и прагматическая [Горшкова и др. 2014, с. 28], дополнительными – номинативная, концептуально-содержательная [Богданова 2009, с. 12-14], информативная и функции антиципации и идентификации [Veleva-Borissov 1993]. Основываясь на ресурсах лексики литературного языка, заголовок кинопроизведения включает в себя также и разговорную лексику, различного рода профессионализмы и жаргонизмы, понятные потенциальному зрителю. Название кинофильма апеллирует к основным универсальным (общечеловеческим) и национально-ориентированным концептам и прецедентным феноменам лингвокультуры, привлекая зрителя к просмотру определенного кинопродукта. Перечисленные особенности и характеристики кинозаголовка как малоформатного текста свойственны кинозаголовкам всех проанализированных нами национальных кинодискурсов и всем их формам реализации – кинофильму, мультипликационному фильму, сериалу.

Примером кинозаголовков, включающих в себя разговорную лексику, являются названия русскоязычных фильмов и сериалов *Нейробатя* (2025, реж. В. Дудка), *Бар «МоскваЧики»* (2024, реж. А. Мамедов), *The Телки* (2022, реж. М. Агранович, экранизация одноименного романа С. Минаева), *Чики* (2020, реж. Э. Оганесян). К кинофильмам с профессионализмами в названиях могут быть отнесены франкоязычные *Docteur?* (дословный перевод – «Доктор?», российская локализация – «Хороший доктор», 2019 реж. Т. Сегела), *Le convoyeur* («Инкассатор», реж. Н. Бухриф, 2004), англоязычные *The Dresser* («Костюмер», 2015, реж. О. Эйр), *The Intern* («Стажёр», 2015, реж. Н. Майерс), *American Sniper* (дословный перевод – «Американский снайпер», российская локализация – «Снайпер», 2014, реж. К. Иствуд), русскоязычные фильмы и сериалы *Телохранители* (2023-2025, реж. К. Сирнов, В. Битоков), *Спросите медсестру* (2020-н.в., реж. Д. Петрунь, О. Кандидатова), *Последний министр* (2020-н.в., реж. Р. Волобуев), *Адмиралъ* (2008, реж. А. Кравчук), *Майор* (2013, реж. Ю. Быков), *Трейдер* (2023, реж. Э. Уоллер, Ф. Герчиков). Наличие

жаргонизмов можно отметить в заголовках англоязычных кинопроизведений *Boyz n the Hood* (дословный перевод – «Парни с района», российская локализация – «Ребята с улицы», 1991, реж. Дж. Синглтон*), Menace II Society* (дословный перевод – «Угроза обществу», российская локализация – «Угроза для общества», 1993, реж. Алберт Хьюз, Аллен Хьюз), русскоязычных фильмов и сериалов *Мажор* (2014-н.в., реж. К. Статский, Н. Булыгин, М. Полинский и др.), *Физрук* (2014-2017, реж. С. Сенцов, Ф. Стуков, Д. Губарев и др.), *Универ* (2008-2011, реж. П. Точилин, Ж. Кадникова, И. Китаев и др.), франкоязычной ленты *LOL (Laughing Out Loud*) (российская локализация – «LOL [ржунимагу]», 2009, реж. Л. Азуэлос).

В качестве примера присутствия в названии фильма лингвокультурного концепта приведем апелляции к ключевым концептам французской лингвокультуры LIBERTÉ / СВОБОДА, AMOUR / ЛЮБОВЬ, FAMILLE / СЕМЬЯ в целом ряде франкоязычных кинофильмов: *En liberté !* (дословный перевод – «На свободу!», российская локализация – «Нежная рука закона», 2018, реж. П. Сальвадори); *La Liberté* («Свобода», 2019, А. Серра); *Une histoire d'amour* («История любви», 2013, реж. Э. Фийер), *Dernier amour* (дословный перевод – «Последняя любовь», российская локализация – «Последняя любовь Казановы», 2019, реж. Б. Жако), *L'Amour c'est mieux à deux* (дословный перевод – «Любовь – это лучше для двоих», российская локализация – «Любовь – это для двоих», 2010, реж. Д. Фарруджия, А. Лемор), *L'amour est un crime parfait* («Любовь – это идеальное преступление», 2014, реж. А. Ларьё, Ж.-М. Ларьё); *L'esprit de famille* («Дух семьи», 2020, реж. Э. Беснард), *Secrets de famille* («Семейные секреты», 2019, Д. Жюльен), *Fête de famille* (дословный перевод – «Семейный праздник», российская локализация – «С днём рождения», 2019, реж. С. Кан), *Un air de famille* («Семейная атмосфера», 1996, реж. С. Клапиш), *C'est quoi cette famille?!* («Что это за семейка?!», 2016, реж. Г. Жюльен-Лаферье).

Название кинофильма и других форм реализации кинодискурса играет важную роль в принятии зрительской аудиторией самого произведения, что, в

свою очередь, способствует обеспечению высоких сборов в прокате: при совпадении сюжета и жанра произведения с ожиданиями зрителей, сформированными под воздействием кинозаголовка, продукт будет положительно воспринят публикой, что, несомненно, повлечет за собой коммерческий успех. Перечисленные характеристики кинозаголовка позволяют сделать вывод о его ключевой роли внутри класса функционально-прагматических единиц.

Самым объемным монокодовым МФТ кинодискурса является **синопсис кинофильма**. В качестве его ключевой особенности правомерно обозначить краткое «резюмирование» завязки сюжета кинофильма, что обусловлено основными характеристиками МФТ – вторичный характер, лаконичность, нацеленность на определенный сегмент потребителя (то есть целевую аудиторию киноленты – В.А.) [Седова 2014]. Как любому вторичному тексту, синопсису свойственна смена функциональной направленности, заключающаяся в выполнении им прагматической задачи по привлечению к просмотру кинофильма как можно большего числа зрителей. Жанровая тональность синопсиса в подавляющем большинстве случаев соответствует жанру кинопроизведения.

Структурно синопсис состоит из 3-7 предложений преимущественно повествовательного характера, в которых излагается завязка сюжета кинопроизведения, основные протагонисты истории, затрагиваемые в кинофильме идеи и поднимаемые проблемы. К основным функциям синопсиса относятся информационная, аттрактивная, рекламная, прагматическая, концептуально-содержательная и функция идентификации [Анисимов 2025д]. Как и у кинозаголовока, особенностью синопсиса кинофильма является высокий прагматический потенциал, обусловленный его рекламной направленностью и основной задачей.

Применяемые авторами синопсисов лексико-стилистические приемы – использование профессионализмов, элементов молодежного жаргона, а также способность этого МФТ к трансляции основных концептов, свойственных

определенной лингвокультуре, – помогают зрителю верно идентифицировать жанр и сюжетную линию кинофильма, раскрыть основных протагонистов истории, одновременно побуждая сделать выбор в пользу знакомства с конкретным произведением.

Отметим, что в рамках данного исследования мы не проводим существенного разграничения между собственно синопсисом и логлайном кинофильма, последний из которых представляет собой «краткое описание фильма, сформулированное в одном–двух предложениях и передающее суть сюжета, его основную драматическую линию» [Медиадискурс в современной лингвистической парадигме, 2021]. Отличия структуры логлайна детерминируют его большую краткость и меньшую информативность по сравнению с синопсисом кинофильма. Однако, выполняемые логлайном функции (информационная, аттрактивная, рекламная, прагматическая, концептуально-содержательная и функция идентификации) и задача (привлечение к просмотру как можно большего числа потенциальных зрителей-представителей целевой аудитории), а также схожесть в применяемых при его создании лексико-стилистических приемах, позволяют детерминировать его как подобный синопсису МФТ и не проводить дальнейшего разграничения на основании ряда несущественных с точки зрения класса МФТ кинодискурса элементов. В диссертации мы оперируем термином *синопсис кинофильма* в качестве зонтичного.

Приведем ряд примером, иллюстрирующих применение профессионализмов, жаргонизмов и опоры на ключевые концепты в синопсисах кинофильмов. Так, профессионализмы, вслед за заголовком, содержатся в синопсисе фильма *Spy* («Шпион». 2015, реж. П. Фиг):

*A desk-bound **CIA analyst** volunteers to go undercover to infiltrate the world of a deadly **arms dealer** and prevent diabolical global disaster.*

«Сидящая за письменным столом **аналитик ЦРУ** вазывается работать под прикрытием, чтобы проникнуть в мир смертельно опасного **торговца оружием** и предотвратить поистине глобальную катастрофу».

Использование профессионализмов *CIA analyst* (аналитик ЦРУ) и *arms dealer* (торговец оружием) позволяет охарактеризовать протагониста и антагониста истории.

Примером жаргонизмов (в том числе молодежных) в рассматриваемых МФТ представляется возможным проиллюстрировать на примере синопсиса сериала *Красная Поляна* (2024, реж. Р. Прыгунов):

*Обаятельная светская **авантюристка** Саша сбегает из Москвы в Красную Поляну, где её манит соседство моря и гор, пальм и снегов, амбициозных **мажоров** и **безбашенных экстремалов**. В попытке обустроиться на новом месте и **поживиться** на расслабленных отпускниках она тут же **попадает в лапы** начальника службы безопасности курорта — Михалыча.*

*Чтобы сохранить свободу, Саша вынуждена подружиться с персоналом отеля и казино и, став одной из них, вычислить коварных **шантажистов**, которые заставляют управляющего плясать под свою дудку. Она сбежала от одних проблем, чтобы **нарваться** на ещё большие и в итоге сделать главный выбор своей жизни: свобода и финансовая независимость или любовь и друзья, которых у неё никогда не было.*

В синопсисе присутствует ряд лексем, которые можно отнести к жаргонизмам – *авантюристка*, *мажоры*, *безбашенные экстремалы*, *попасть в лапы*, *шантажисты*, *нарваться*: они позволяют идентифицировать комедийный жанр кинопроизведения и определить его целевую (преимущественно молодежную) аудиторию.

Элементы молодежного школьного жаргона также присутствуют в синопсисе фильма *Маме снова 17* (2024, реж. А. Курбатова):

*В школьную **директрису** вселяется **безбашенная девица** из 2000-х. **Дерзкая комедия** со Светланой Ходченковой.*

Такие лексемы и словосочетания как *директриса*, *безбашенная девица*, *дерзкая комедия* позволяют потенциальному зрителю верно идентифицировать основную целевую аудиторию кинопроизведения – молодых людей в возрасте 18-30 лет. Также отметим, что в синопсисе напрямую обозначен жанр фильма.

Способность синопсиса к отражению универсальных и национально-специфических концептов можно проследить на примере синопсиса франкоязычного кинофильма *Ces liens invisibles* (дословный перевод – «Эти невидимые узы», 2015, реж. М. Бийе):

3 quêtes : Afin de ne plus subir leurs vies, 3 personnes partent à la recherche de leurs secrets de famille (transmis de générations en générations par l'inconscient). ***Ce film montre qu'il est essentiel de s'approprier sa juste place dans une famille pour trouver sa place dans la société et qu'il est possible, avec les bonnes clés, de reprendre son destin en mai****n.*

«3 истории исканий: чтобы уйти от страданий в жизни, 3 главных героев отправляются на поиски семейных секретов (неосознанно передававшихся из поколения в поколение). **Фильм показывает, насколько важно осознать свое место в семье, чтобы найти свое место в обществе и насколько возможно, подобрав нужные ключи, вновь взять судьбу в руки**».

Приведенный синопсис сосредоточивает внимание потенциального зрителя на значимости семьи в жизни протагонистов. Семантически наиболее важной является содержащаяся в синопсисе кинофильма прямая отсылка к концепту FAMILLE / СЕМЬЯ, апеллирующая к значимости семьи и семейных ценностей для судьбы человека: *Ce film montre qu'il est essentiel de s'approprier sa juste place dans une famille pour trouver sa place dans la société et qu'il est possible, avec les bonnes clés, de reprendre son destin en main*. («Фильм показывает, насколько важно осознать свое место в семье, чтобы найти свое место в обществе и насколько возможно, подобрав нужные ключи, вновь взять судьбу в свои руки»).

Третьим монокодовым МФТ кинодискурса выступает слоган кинофильма (кинослоган), именуемый в ряде исследований [Кунавина 2013, Чударь 2017, Леликова 2024, Moctar 2024] тэглайном (или теглайном), что является калькой с английского языка и не представляет существенных отличий от вышеобозначенного термина.

В качестве основных экстралингвистических свойств кинослогана нами выделяются четкость, броскость, понятность представителю целевой аудитории и способность к многократной воспроизводимости [Анисимов

2020a, 2021]. Объем этого МФТ не превышает одного предложения, в среднем составляя от 3 до 5-7 слов, наделенных автором высоким аттрактивным и прагматическим потенциалом. По справедливому замечанию Р. Барнвелла (Robert Barnwell), короткие фразы, из которых состоит слоган кинофильма, способны усилить сюжет, тональность, тему и/или привлекательность кинофильма, вместе с тем указывая на необходимость их соответствия жанру кинофильма и высокую эмотивность [Barnwell 2018].

Кинослоган обладает собственными лексико-стилистическими особенностями, к числу которых следует в первую очередь отнести изменение регистра речи и стилистики самого МФТ в зависимости от жанра кинофильма, использование отдельных лексем, неоконченных и вопросительных предложений для усиления интриги повествования, а также жаргонизмов и профессионализмов, ориентированных на определенную целевую аудиторию. Все лексико-стилистические особенности слогана кинофильма напрямую связаны с его основными функциями (аттрактивная, прагматическая) и ключевой задачей – привлечением к просмотру кинопроизведения как можно большего числа представителей целевой аудитории. Как и всем монокодовым МФТ, кинослогану свойственно апеллирование к концептам лингвокультуры, в которой создается кинопроизведение.

Изменение регистра речи в слогане кинофильма позволяет потенциальному зрителю верно идентифицировать жанровую составляющую произведения: так, слоганы военных, драматических фильмов и фильмов-боевиков отличаются высоким стилем – *Они сражались за Москву* (*Подольские курсанты*, 2020, реж. В. Шмелев), *В нужном месте в нужное время* (*Такси под прикрытием*, 2022, реж. С. Шмелев), *Love Runs Deep* («Любовь глубока», *Last Ride* – «Последняя поездка», 2009, реж. Г. Айвин), *L'incroyable épopée de Charette* («Невероятная история Шаретт», *Vaincre ou mourir* («Победить или умереть», российская локализация – «За короля!», 2023, П. Миньо, В. Моттез). В то же время, слоганы комедийных кинопроизведений отличаются большей «легкостью» и высокой частотностью

восклицательных предложений: *Будем праздновать жизнь!* (*Родные*, 2021, реж. И. Аксенов), *Если любишь – обязательно найдешь!* (*Любовь не за горами*, 2016, реж. М. Кумыков), *Всё как у людей!* (*Ёлки лохматые*, 2014, реж. М. Свешников) *Pas de chance, vous avez un message !* («Вот неудача, вам пришло сообщение!», *Le jeu* – «Игра», 2017, реж. Ф. Кавайе), *Séparez-vous, on s'occupe de tout !* («Расставайтесь, мы все организуем!», *Rupture pour tous* – дословный перевод – «Разрыв для всех», российская локализация – «Любви больше нет», 2012, реж. Э. Капитен), *You can't handle the truth!* («Ты не сможешь смириться с правдой!», *A Few Good Men* – «Несколько хороших парней», 1992, реж. Р. Райнер).

Слогану комедийных кинолент также в большей степени (по сравнению с другими МФТ кинодискурса) свойственна игра слов. Примером игры слов может служить слоган ленты *Shazam! Fury of the Gods* («Шазам! Ярость богов», 2023, реж. Д. Ф. Сандберг) *Oh. My. Gods*, выступающий одновременно отсылкой к сюжету кинофильма и распространенному в англоязычной культуре выражению "Oh my God!" («Боже мой!»). Слоган позволяет создать интригу повествования и передать смешанный жанр (комедия, боевик, фентези) произведения. В свою очередь, игра слов и англицизм в слогане французской комедии *Les profs 2* (2015, реж. П.-Ф. Мартен-Лаваль) *Ils come bac(k)* («Они возвращаются») заключается в графическом оформлении последнего слова – *bac(k)* – что позволяет добавить дополнительный смысл во все предложение: французская лексема *bac* (сокращенно от *baccalauréat* – экзамен, который сдают школьники по окончании обучения), сообщает зрителю о сюжете кинофильма – необходимости успешно сдать выпускной экзамен, что перекликается с сюжетом первой части киноистории. Сам слоган, при этом, представляет собой смесь французской и английской лексики (французское местоимение третьего лица множественного числа *ils* – «они» и английский глагол *to come back* – «возвращаться»), что также позволяет подчеркнуть комедийный характер произведения и обозначить его целевую аудиторию.

К стилистическим особенностям слогана также относится использование лексем, вопросительных и неоконченных предложений для усиления интриги повествования. Так, слоган франкоязычного кинофильма *Les femmes au balcon* (2024, реж. Н. Мерлан) *Marseille 46°C 3 colocataires 1 voisin mystérieux* («Марсель, 46 градусов, 3 сожительницы, 1 загадочный сосед»), создает интригу повествования при помощи прилагательного *mystérieux* (загадочный), характеризующего соседа трех женщин. Схожей задаче подчинены вопросительные и неоконченные предложения в слоганах *Un dîner. 7 portables. Combien de secrets?* («Один ужин. 7 телефонов. Сколько же секретов?», второй слоган кинофильма *Le jeu* – «Игра», 2013, реж. Ф. Кавайе), *Et si tous vos mensonges devenaient réalité?* («А что, если вся ваша ложь станет правдой?», *Menteur* – дословный перевод – «Лжец», российская локализация – «Не звезди!», 2022, реж. О. Барру), *How Far Would You Go To Protect Your Family?* («Насколько далеко ты зайдешь, чтобы защитить свою семью?», *Death Wish* – «Жажда смерти», 2018, реж. Э. Рот), *Что, если тебе 17, а твой сын на год старше тебя?* (*Маме снова 17*, 2024, реж. А. Курбатова), *Certaines rencontres créent la légende…* («Некоторые встречи рождают легенду…», *Jappeloup* – дословный перевод – «Жапплу», российская локализация – «Большие скачки», 2013, реж. К. Дюге), *Égoïste? Moi?* («Эгоист? Я?», *Une heure de tranquillité* – дословный перевод – «Час спокойствия», российская локализация – «Ни минуты покоя», 2014, реж. П. Леконт), *They have returned... to finish what they started* («Они вернулись…, чтобы закончить то, что начали», *Transformers: Revenge of the Fallen* – «Трансформеры: месть падших», 2009, реж. М. Бей), *So then that happened...* («А потом это случилось», *Alexander and the Terrible, Horrible, No Good, Very Bad Day* – «Александр и ужасный, кошмарный, нехороший, очень плохой день», 2014, реж. М. Артета), *У моей жены есть жених…* (*Жених*, 2016, реж. А. Незлобин), *Каждый день в метро спускается больше людей, чем поднимается обратно…* (*Диггеры*, 2016, реж. Т. Корнев) Отметим, что данные приемы используются в кинофильмах различных жанров (комедия, триллер, фильм ужасов).

В слоганах гораздо реже, чем, например, в синопсисах кинофильмов, употребляются профессионализмы. Редкими примерами могут быть слоганы франкоязычного кинофильма *Lads* («Конюхи», 2025, реж. Ж. Менанто) *Un seul deviendra* ***jockey*** («Только один станем жокеем») и русскоязычной кинокомедии *Ночная смена* (2018, реж. М. Вайсберг) *Те ещё* ***сварщики****...*

Согласно проведенному в диссертации количественному подсчету, в слоганах кинофильмов содержится наименьшее количество апелляций к различным универсальным и национально-ориентированным концептам лингвокультуры среди всех МФТ кинодискурса. Однако, слоганы фильмов рассматриваемых кинодискурсов способны, пусть и ограниченно, апеллировать к ряду лингвокультурных концептов. Так, слоган франкоязычного кинофильма *Five* (2016, реж. И. Готсман) *L'amitié, ça se cultive* (возможный перевод – «Дружбу можно развивать/совершенствовать») отсылает к концепту AMITIÉ / ДРУЖБА, декларируя необходимость постоянной работы над дружескими отношениями и возможность допущения ошибок, которые, однако, не должны разрушать существующую дружбу. В свою очередь, важный для российской лингвокультуры концепт ПАТРИОТИЗМ может быть передан при помощи слоганов фильмов, снятых в жанре военная драма: *Великое кино о великой войне* (*Утомленные солнцем 2. Предстояние*, 2010, реж. Н. Михалков), *Я умираю, но не сдаюсь!* (*Брестская крепость*, 2010, реж. А. Котт).

Среди важных характеристик слогана кинофильма также следует отметить возможность представления потенциальному зрителю жанровой составляющей фильма, реже – сюжетной линии киноленты, тем самым способствуя погружению реципиента в пространство конкретного произведения. Представление жанра произведения в слоганах в основном происходит опосредовано, например, при помощи их стилистики, что было показано нами выше. Реже жанр фильма может быть представлен непосредственно в самом МФТ, например, в слоганах русскоязычных кинофильмов и сериалов *День выборов* (2007, реж. О. Фомин) *Форс-мажорная*

комедия и *Подслушано в Рыбинске* (2024, реж. П. Тодоровский) *Иронический детектив*.

Представление сюжетной линии фильма посредством слогана возможно в случае его высокой информативности: так, слоган франкоязычного кинофильма *Les cadeaux* (дословный перевод – «Подарки», 2024, реж. Р. Муссафир, К. Оффенштейн) *Plaisir d'offrir, malaise de recevoir* («Радостно дарить, грустно получать») представляет потенциальному зрителю возможную завязку сюжета. Схожую задачу выполняют и слоганы русскоязычных фильма и сериала *Снегирь* (2023, реж. Б. Хлебников) *История одного экипажа* и *Между нами химия* (2025, реж. К. Чувикова) *Когда поиск мужа — вопрос жизни и смерти*.

Гетерогенный поликодовый МФТ кинодискурса – **кинопостер**, киноафиша или постер кинофильма – также обладает важной ролью по привлечению потенциального зрителя к просмотру произведения. Поликодовость кинопостера обусловлена двумя знаковыми составляющими – графической и иконической, взаимодополняющими друг друга для оказания максимального прагматического воздействия на потенциального зрителя [Анисимов 2024г]. К первой мы относим основные текстовые (графические) компоненты МФТ – название кинофильма, название компании-прокатчика, имена режиссера, продюсера и актеров, исполняющих главные и второстепенные роли, слоган (при наличии), информацию о номинировании фильма на различные кинематографические премии, информацию о выходе кинофильма в прокат. В состав графической составляющей кинопостера также могут входить надписи на кадре из кинофильма, взятого за основу афиши. Для франкоязычных кинофильмов в большей степени характерно присутствие в составе графической составляющей киноафиши положительных высказываний кинокритиков. В свою очередь, для графической составляющей кинопостеров российских фильмов характерно указание возрастного рейтинга произведения, что обусловлено исполнением закона № 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» от

29.12.2010 [Закон № 436-ФЗ]. Именно в графической составляющей постера содержится основная фактологически значимая информация о произведении, в которой нуждается потенциальный зритель на этапе выбора кинофильма. Иконическая составляющая афиши киноленты представляет собой кадр из произведения, рисунок или коллаж, как правило, с изображением основных персонажей истории. В ряде случаев (что в большей степени характерно для американского кинематографа) основа иконической составляющей постера может быть представлена скомпонованным кадром из кинофильма, который является синергией основных значимых для сюжета элементов: главные герои, сама сюжетная линия или ее завязка, интертекстуальные отсылки к значимым эпизодам кинофильма или, в случае с многосерийным кинофильмом, – к предыдущим частям произведения.

К числу *экстралингвистических характеристик* современной афиши кинофильма относятся броскость, яркость и понятность представителю целевой аудитории, что частично сближает постер с рассмотренным выше слоганом кинофильма. Важной особенностью кинопостера также является возможность включения в состав других малоформатных текстов – кинозаголовка и слогана кинофильма.

В рамках рекламной кампании фильма, кинопостер выполняет возложенные на него задачи (основной из которых является привлечение к просмотру фильма как можно большего количества представителей целевой аудитории произведения) и функций (аттрактивная, рекламная, информационная, прагматическая, а также дополнительные – концептуально-содержательную и функцию жанровой идентификации кинофильма). Кинопостер отличается специфическими лингвистическими и стилистическими особенностями (соответствие жанру кинопроизведения, использование жаргонизмов, профессионализмов, разговорной и даже сниженной лексики в графической части), а также способностью к репрезентации универсальных и национально-ориентированных концептов, свойственных конкретной лингвокультуре (например, при помощи

размещения на обложке биографического кинофильма изображения исторической личности, в том числе посредством образа играющего её роль актера).

Перечисленные структурные, лексико-грамматические и иные характеристики кинопостера представлены на афишах фильмов *De Gaulle* (дословный перевод – «Де Голль», российская локализация – «Генерал Де Голль», 2020, реж. Г. Ле Бомин), *Беспринципные в деревне* (2023, реж. Р. Прыгунов) и *Harry Potter and the Half-Blood Prince* («Гарри Поттер и Принц-Полукровка», 2009, реж. Д. Йейтс) (рис. 21):



Рис. 21. Постеры кинофильмов *De Gaulle* (2020, реж. Г. Ле Бомин), *Беспринципные в деревне* (2023, реж. Р. Прыгунов) и *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2009, реж. Д. Йейтс)

Источники: [реж. Г. ле Бомин, 2020, реж. Р. Прыгунов, 2023, реж. Д. Йейтс, 2009].

Полимодальный МФТ кинодискурса – **трейлер кинофильма** – состоит из трех составляющих, предназначенных для оказания прагматического эффекта на зрителя с целью побуждения его к просмотру самого кинофильма – иконической, вербальной и графической [Анисимов 2025д]. В состав *иконической (изобразительной) составляющей* входят кадры из кинофильма, *вербальной* – реплики/диалоги персонажей, закадровый голос и иное звуковое сопровождение МФТ, в том числе официальная музыка (саундтрек)

кинофильма, *графической* – различные текстовые элементы, например, название и слоган кинопроизведения, имена режиссера и актеров (если они приводятся в текстовом формате, а не озвучиваются закадровым голосом), дата выхода и названия компаний, участвовавших в создании и продвижении кинофильма на экраны, а также вся текстовая информация, запечатленная на кадрах (надписи, статьи в газетах, записки и др.). Иконическая и графическая составляющие трейлера воспринимаются зрительной системой человека, в то время как вербальная – слуховой.

Исследователи подчеркивают ведущую роль трейлера в продвижении кинофильмов и его эффективность с точки зрения рекламы произведения [Karray, Debernitz 2015, Глазова, Савельева 2017], а среди характеристик данного МФТ отмечают успешную адаптацию к новым технологиям, эстетическим подходам, сокращению и расширению кинопродукции [Johnson, Balzer 2024]. При этом отмечается двойственность этого малоформатного текста как результата творческой работы и коммерческого сообщения [Глазова, Савельева 2017].

К основным функциям трейлера правомерно отнести аттрактивную, информационную, рекламную, прагматическую, концептуально-содержательную и функцию идентификации [Анисимов 2025д]. Как и все малоформатные тексты кинодискурса, трейлер начинает свое функционирование на предпрокатном этапе кинофильма, обладает специфическими лингвистическими и стилистическими особенностями (широкая вариативность регистров речи, включая элементы молодежного жаргона и профессионализмы, присутствие разговорной речи, соответствие стилистики жанру кинофильма) и способностью к трансляции ключевых ценностей и концептов лингвокультуры.

Приведем пример структуры трейлера французского кинофильма *Les Vieux fourneaux* (дословный перевод – «Старые дуралеи», российская локализация – «Трое старых друзей», 2018, реж. К. Дутурон). Согласно сюжету, трое семидесятилетних друзей Мимиль, Пьеро и Антуан встречаются

на похоронах Люсетт, жены последнего, что неожиданно оборачивается приключениями: Антуан находит письмо пятидесятилетней давности, свидетельствующее об измене супруги. Никому ничего не сказав, Антуан берет свое ружье, покидает родной город Тарн и уезжает в Тоскану. Двое оставшихся друзей Мимиль и Пьеро отправляются на поиски Антуана вместе с его внучкой Софи, находящейся на последнем месяце беременности, чтобы предотвратить убийство любовника жены Антуана на почве давнишней измены.

Иконическая составляющая кинофильма представлена набором кадров, иллюстрирующих поездку Мимиля и Пьеро на похороны к Антуану, отправление всех героев в дорогу, их приключения по пути в Тоскану. Именно иконическая составляющая в большей степени подчеркивает комедийный жанр кинопроизведения, представляя зрителю смешные эпизоды из путешествия протагонистов. Комическая составляющая в данном случаев вызвана желанием семидесятилетних персонажей вспомнить молодость, например, пытаться быстро водить, что приводит к ряду аварий, в ходе которых пожилые люди врезаются в стул, дерево, ограничительный столб.

Вербальная составляющая трейлера содержит реплики протагонистов из соответствующих сцен кинофильма. Посредством вербальной составляющей, как и иконической, потенциальному зрителю частично «раскрывают» основных персонажей, характеризуя их в различных ситуациях. Вербальная составляющая также транслирует комедийный характер кинофильма: например, реплика Антуана в ответ на вопрос Софи о предназначении ружья, которое он взял с собой – *J'aurais préféré le tuer à coups de pied, mais avec mon arthrite* («Я бы предпочел запинать его до смерти, но с моим артритом…»).

В состав графической составляющей входят (перечислены в порядке следования):

- имена и характеристика протагонистов Мимиля (*Découvrez Mimile ex-globe-trotter séducter* – «Откройте для себя Мимиля – бывшего путешественника-обольстителя»), Пьеро (*Pierrot anarchiste énérvé* –

«Пьеро – раздраженного анархиста»), Антуана (*Antoine syndicaliste à la retraite* – «Антуана – профсоюзного роботника на пенсии») и Софи (*et Sophie sa petite-fille* – «и его внучку Софи»),

- отсылка к претексту произведения – одноименной серии современных комиксов (*d'après la bande-dessinée phénomène créée par Wilfrid Lupano et Paul Cauuet "Les vieux fourneaux" aux éditions Dargaud* – «снято по феноменально-успешной серии комиксов Вилфрида Лупано и Поля Кота "Старые дуралеи", опубликованной в издательстве "Дарго"»),
- кинозаголовок и имя режиссера (*Les vieux fourneaux réalisé par Christophe Duthuron* («Старые дуралеи», режиссер – Кристоф Дутурон»),
- информация о выходе кинофильма на экраны (*le 22 août* – «[в кинотеатрах] с 22 августа»).

Наблюдается также взаимодействие между составляющими трейлера: например, посредством элементов графической составляющей Пьеро охарактеризован как «раздраженный анархист», что подтверждается в следующем кадре при помощи иконической составляющей – находящийся за рулем своей машины Пьеро обгоняет остановившийся пропустить пешеходов автомобиль по тротуару, чудом не сбивая самих пешеходов. В характеристике «участвует» и вербальная составляющая – в описываемом кадре Пьеро кричит и сигналит пешеходам и передвигающемуся по правилам автомобилю. Отметим, что в данном эпизоде посредством всех трех составляющих трейлера кинофильма передается комедийный характер произведения: Пьеро показан потенциальному зрителю как полусумасшедший старик, не считающийся с правилами, а сама сцена вызывает улыбку или смех зрителя. Среди других характеристик трейлера выделим высокое присутствие элементов разговорной речи в репликах персонажей, а также апелляцию к концепту AMITIÉ / ДРУЖБА.

Не прибегая к детальному описанию других трейлеров фильмов, отметим высокое присутствие профессионализмов, связанных со спортивной

сферой, и передачу концепта СЕМЬЯ в русскоязычном кинопроизведении *Команда мечты* (2019, реж. Ф. Абрютин, М. Зыков), одной из сюжетных линий в котором является выбор спортивным комментатором Степаном между карьерой и семьей. В свою очередь, концепт LOVE / ЛЮБОВЬ передан в трейлере кинофильма *Love Actually* («Реальная любовь», 2003, реж. Р. Кёртис), кратко повествующем о нескольких историях любви людей различных профессий и социальных слоев.

Таким образом, малоформатные тексты кинодискурса – функционально-прагматические единицы кинотекста – представляют собой прагматически-ориентированные элементы, объединенные общей задачей по привлечению к просмотру конкретного кинофильма как можно большего числа представителей целевой аудитории произведения. МФТ кинодискурса отличаются особой семиотической природой: кинозаголовок, синопсис и слоган являются монокодовыми текстами, кинопостер – поликодовым, трейлер кинофильма и субвидема «шортс» – полимодальными. Каждой из функционально-прагматических единиц кинотекста свойственны свои структурные, лингвистические и стилистические особенности, создающие специфику малоформатного текста.

3.5.2. Иерархия класса малоформатных текстов кинодискурса

Выявление иерархии семиотического подпространства малоформатных текстов кинодискурса-функционально-прагматических единиц кинотекста тесно связано с их принадлежностью к кинофильму как основной форме реализации кинодискурса и мультипликационному фильму и сериалу как дополнительным формам реализации кинодискурса. Возможность обособленного определения иерархии МФТ кинодискурса, которые одновременно являются элементами кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) как самостоятельного семиотического подпространства, связана со свойством иерархии, проявляющимся «в том, что всякий класс семиотических элементов (знаков) в свою очередь составляет элемент высшего класса» [Степанов 2023, с. 101].

Определить иерархию МФТ как класса элементов возможно на основании двух параметров (приведены в порядке значимости):

1. автономность каждого элемента класса от содержания кинофильма;
2. этап его создания в процессе производства кинофильма.

Важную роль при установлении иерархии малоформатных текстов кинодискурса также играют заложенные в них интертекстуальные связи, позволяющие определить, какая из функционально-прагматических единиц кинотекста служит опорой для другой, что, в свою очередь, позволяет уточнить очередность их создания.

Иерархия малоформатных текстов кинодискурса является многоуровневой. Её первый уровень будет занимать кинозаголовок, являющийся основной функционально-прагматической единицей кинотекста. Кинозаголовок обладает высокой автономией от содержания кинофильма вследствие его способности вызвать у потенциального зрителя определенные ассоциации, побуждая его к ответной реакции, в том числе к просмотру кинофильма и последующей положительной или отрицательной реакции на увиденное [Горшкова 2014, с. 31]. Несмотря на то, что в ряде случаев существует так называемое «рабочее название» кинофильма, которое может являться предварительным и впоследствии видоизменяться в процессе создания произведения, в большинстве случаев кинозаголовок создается вместе с замыслом киноленты и всегда появляется раньше выхода самого кинофильма в прокат, предшествуя кинопроизведению как целостному продукту. Название кинофильма также является элементом наиболее раннего генеза среди всех малоформатных текстов кинодискурса, предшествуя созданию синопсиса, слогана, постера и трейлера кинофильма, а также субвидемы «шортс».

Отметим, что существуют примеры размещения информации на различных интернет-сайтах, посвященных кинематографу, например, Allociné, IMDB, Кинопоиск, о находящемся в производстве кинопроизведении. В этом случае название кинофильма является

преимущественно единственным элементом, который фигурирует в качестве информации о создающемся кинопроизведении (в ряде случаев также присутствует предварительный синопсис кинокартины).

Элементами второго уровня иерархической структуры класса функционально-прагматических единиц являются синопсис и постер кинофильма. Напомним, что синопсис, основными функциями которого являются прагматическая, информационная и аттрактивная, представляет потенциальному зрителю краткую информацию о сюжете кинофильма и затрагиваемым в нем идеям, проблемам и вопросам. Следовательно, синопсис не обладает существенной автономией от содержания кинофильма, знакомя зрителя с завязкой сюжетной линии и основными персонажами истории.

Синопсис составляется «коллективным автором» фильма после кинозаголовка и в большинстве случаев соответствует тональности названия произведения. Приведем иллюстрирующий данное положение пример на материале МФТ французского кинофильма *Dis-moi juste que tu m'aimes* (дословный перевод – «Просто скажи, что любишь меня», 2024, реж. А. Ле Ни), кинозаголовок и синопсис которого обладают взаимодействием на интертекстуальном уровне.

Согласно сюжету, в семье Жюльена и Мари назревает кризис после пятнадцати лет брака. Привыкшая считать себя любимой, Мари обнаруживает внезапно появившуюся рядом с ее мужем Анаэль, юношескую любовь Жюльена. Теряясь в чувствах ревности и ненависти к самой себе, Мари сама оказывается втянута в роман с Томасом, ее новым начальником:

Au bout de quinze ans de mariage, une crise met à l'épreuve l'union de Julien et Marie. Dans le couple, cette dernière a toujours été ***celle qui aimait le plus****, aussi, au moment où Anaëlle,* ***le grand amour de jeunesse de son mari Julien****, réapparait dans le paysage,* ***Marie panique****.* ***Perdue dans une spirale infernale de jalousie et d'autodépréciation****, Marie se laisse entraîner dans une aventure avec Thomas, son nouveau supérieur hiérarchique. Celui-ci va se révéler aussi manipulateur que dangereux, jusqu'à faire basculer leur liaison dans le fait-divers.*

«После пятнадцати лет брака союз Жюльена и Мари переживает кризис. В этой паре Мари всегда была **той, кого любили больше всего**, и в тот момент, когда на горизонте

снова появляется Анаэль, **первая большая любовь ее мужа Жюльена**, **Мари ударяется в панику**. **Потерянная в адской спирали ревности и самоуничижения**, Мари позволяет втянуть себя в роман с Томасом, ее новым начальником. Томас, в свою очередь, оказывается превосходным манипулятором и столь же опасным человеком, доходя до оглашения их с Мари связи».

Дословный перевод кинозаголовка – «Просто скажи, что любишь меня», описывает внутреннее состояние Мари, которой необходимо развеять сомнения по поводу возможной соперницы в борьбе за сердце ее мужа. Синопсис поддерживает и развивает идею, заключенную в кинозаголовке (желание Мари быть любимой), описывая потенциальному зрителю чувства героини – *Marie panique* («Мари ударяется в панику»), *perdue dans une spirale infernale de jalousie et d'autodépréciation* («потерянная в адской спирали ревности и самоуничижения»). Начало синопсиса, в свою очередь, характеризуя Мари как женщину, вот уже пятнадцать лет любимую своим мужем, одновременно вступает в интертекстуальное взаимодействие с кинозаголовком при помощи лексем, передающих концепт ЛЮБОВЬ – *Dans le couple, cette dernière a toujours été celle qui* ***aimait*** *le plus, aussi, au moment où Anaëlle, le* ***grand amour*** *de jeunesse de son mari Julien, réapparait dans le paysage…* – («В этой паре, Мари всегда была той, кого любят больше всех, и в тот момент, когда на горизонте снова появляется Анаэль, первая большая любовь ее мужа Жюльена…). Сама Мари также в некотором смысле противопоставляется Анаэль. Отметим, что передача общей идеи волнения Мари по поводу потери любви супруга в кинозаголовке и синопсисе транслируется при помощи интертекстуальных связей данных функционально-прагматических единиц кинотекста.

Зависимость синопсиса от заголовка кинофильма также можно проследить на примере локализованных МФТ кинодискурса (подробнее вопрос локализации МФТ кинодискурса рассматривается в §3.6.1). Так, исходный синопсис франкоязычного кинофильма *Les profs* (дословный перевод – «Преподы», российская локализация – «Безумные преподы», 2013,

реж. П.-Ф. Мартен-Лаваль) написан в нейтральной манере (с использованием, тем не менее, разговорной лексики и профессионализмов, свойственных аудитории подростков и системе образования соответственно, поскольку местом действия является школа):

Avec ses 12% de réussite au bac, le lycée Jules Ferry est le pire lycée de France. Ayant déjà épuisé toutes les méthodes conventionnelles, l'Inspecteur d'Académie, au désespoir, s'en remet aux conseils de son Adjoint. Ce dernier lui propose de recruter une équipe de professeurs selon une nouvelle formule : aux pires élèves, les pires profs pour soigner le mal par le mal... C'est sa dernière chance de sauver l'établissement, à condition de dépasser le seuil des 50% de réussite au bac. L'inspecteur accepte, pour le meilleur... et pour le pire.

«Лицей Жуля Ферри –худший лицей во Франции, только 12% учащихся которого положительно сдают выпускные экзамены. Испробовав уже все традиционные методики по улучшению качества образования, инспектор образования в отчаянии прибегает к совету своего заместителя. Тот предлагает ему нанять команду преподавателей согласно новой формуле: худшим учителям – худших учителей, чтобы выбивать клин клином… Прохождение порога в 50% сдавших выпускные экзамены –последний шанс спасти учебное заведение. Директор принимает предложение, которое приведет к успеху... или к краху».

При локализации кинофильм получает название «Безумные преподы», что смещает акцент с чисто разговорной лексемы исходного кинозаголовка «Преподы» на характеристику самих учителей. Подобный прием повторяется и при локализации синопсиса:

Лицей имени Жюля Ферри – худший во Франции. Показатели успеваемости настолько низки, что школа на грани закрытия. Единственный шанс спасти учебное заведение – не провалить ЕГЭ, на что решительно настроены учащиеся старшего класса – ***редкие бездельники и раздолбаи****.*

Чтобы избежать позора, директор вызывает подкрепление: десант ***сумасбродных преподов****, которые оказываются ненамного лучше своих учеников. В их числе* ***брутальный качок*** *Эрик (учитель физкультуры),* ***отвязная толстуха*** *с бензопилой Глэдис (учитель английского),* ***фанатичный экспериментатор*** *Альберт (учитель химии),* ***сексапильная шоколадка*** *Амина (учитель французского),* ***безобидный отморозок*** *в костюме Наполеона Полошон (учитель истории) и преподаватель неопознанного предмета,* ***любитель покурить травку и поговорить о том о сем – пофигист*** *Кутиро. Если лучшее решение – худший учитель, как они сдадут ЕГЭ?*

Локализованный синопсис, имеющий мало общего с исходным МФТ, адаптирован под локализованное название («Безумные преподы») и написан в разговорном стиле с вкраплениями сниженной лексики и жаргонизмов, которые также описывают новых школьных преподавателей: учащиеся старшего класса – *редкие бездельники и раздолбаи*; *десант сумасбродных преподов*; *брутальный качок* Эрик; *сексапильная шоколадка* Амина; *отвязная толстуха* с бензопилой Глэдис; *фанатичный экспериментатор* Альберт; *безобидный оморозок* в костюме Наполеона Полошон; *любитель покурить травку и поговорить о том о сем – пофигист* Кутиро.

На основе проанализированных малоформатных текстов франко-, англо- и русскоязычного кинодискурсов, представляется возможным сделать вывод об опоре синопсисов кинофильмов на идеи, заложенные в названиях произведений, что позволяет говорить о более позднем генезе синопсиса по отношению к названию киноленты.

Второй уровень иерархии класса функционально-прагматических единиц кинотекста также занимает поликодовый малоформатный текст – кинопостер. Он находится на одном уровне иерархии с синопсисом, поскольку обладает схожими характеристиками в отношении этапа создания и автономности по отношению к кинофильму. Высокая смысловая нагрузка афиши связана с предоставлением потенциальному зрителю информации о сюжете кинопроизведения, основных персонажах повествования, актерском и режиссерском составах. Поликодовая структура кинопостера участвует в формировании в сознании реципиента целостных образов, связанных с конкретным кинофильмом [Анисимов 2024г].

Создание современного постера кинофильма происходит значительно позднее создания кинозаголовка, так как название кинофильма является составной частью графической составляющей афиши, а в иконической составляющей, в свою очередь, присутствует кадр или коллаж на основе кадров из киноленты, появляющихся в ходе ее производства. Афиша кинопроизведения также не обладает существенной автономией по

отношению к содержанию фильма, поскольку представляет потенциальному зрителю большое количество информации, непосредственно связанной с семиотическим подпространством произведения: фигуры персонажей и другие прецеденные феномены кинофильма, имена режиссера и актеров, название произведения, дата выхода, реже – имена и характеристика персонажей, слоган киноленты. При этом отметим, что кинопостеру свойственна частичная автономность от содержания кинофильма, заключающаяся в содержании фрагментарной информации о нем и позволяющая этой функционально-прагматической единице функционировать на предпрокатном этапе кинофильма.

Ко второму уровню иерархии функционально-прагматических единиц кинотекста также относится слоган кинофильма. Ключевые характеристики слогана – краткость, броскость, понятность целевой аудитории – детерминируют специфику его «присутствия» в семиотическом подпространстве кинофильма и иных форм реализации кинодискурса: в большинстве случаев слоган функционирует не обособленно, а в составе синопсиса, постера и/или трейлера кинофильма. Исключением является размещение слогана на специализированных интернет-сайтах, посвященных кинематографу, где МФТ может фигурировать в отдельной графе «слоган/слоган кинофильма» на интернет-странице, отведенной конкретному кинопроизведению.

На сегодняшний день слоган является единственной функционально-прагматической единицей кинотекста, который может отсутствовать у современных кинофильмов.

Слоган кинофильма создается на этапе, следующем за написанием сценария кинофильма и его наименования и, следовательно, после создания кинозаголовка. Важным уточнением является автономия слогана от содержания кинофильма: указанный МФТ обладает наиболее высокой автономией по отношению к содержанию кинофильма среди всех функционально-прагматических единиц, поскольку по своей сущности

является скорее рекламным продуктом, направленным на продвижение кинопроизведения в прокате. Частичная зависимость слогана от киноленты заключается в соответствии анализируемого МФТ ее сюжету и жанровой составляющей.

Отметим, что каждый из трех малоформатных текстов кинодискурса, занимающих второй уровень иерархии МФТ, находится в интертекстуальных отношениях друг с другом. Так, слоган может резюмировать в себе синопсис кинофильма, а также являться его эхо-фразой. Примером первого типа взаимодействия могут служить МФТ англоязычного кинофильма *Johnny English* (дословный перевод – «Джонни Инглиш», российская локализация – «Агент Джонни Инглиш», 2003, реж. П. Хауит), слоган которого *He Knows No Fear. He Knows No Danger. He Knows Nothing.* («Он не знает страха. Он не знает опасности. Он вообще ничего не знает»), транслирует зрителю некомпетентность главного героя, качество, которое также описывается в его синопсисе при помощи лексемы *unintelligent* (невежественный), усиленной другой лексемой *yet* (здесь – показатель превосходной степени прилагательного и противопоставление предыдущему прилагательному в превосходной степени):

After a sudden attack on MI7, Johnny English, Britain's most confident, ***yet unintelligent*** *spy, becomes Britain's only spy.*

«После внезапного нападения на МИ-7, Джонни Инглиш, самый самоуверенный, но **самый невежественный** шпион, становится единственным британским шпионом».

В свою очередь, являясь эхо-фразой синопсиса, слоган кинофильма подчеркивает его прагматическую и стилистическую составляющие, а также вызывает у зрителя определенные ассоциации с жанром и тематикой произведения, выполняя тем самым эмотивную функцию, что обусловлено броскостью и четкостью подачи информации в рассматриваемом МФТ. Слоган выполняет роль прямой и косвенной эхо-фразы синопсиса. Классифицировать эхо-фразу как прямую представляется возможным в случае дублирования словосочетания или предложения синопсиса в слогане

киноленты без каких-либо изменений. Ярким примером является взаимодействие синопсиса и слогана кинофильма *Les profs* (дословный перевод – «Преподы», российская локализация – «Безумные преподы», 2013, реж. П.-Ф. Мартен-Лаваль) (см. с. 367 диссертации). Согласно сюжету произведения, во французский лицей (аналог старшей школы в России) в качестве эксперимента на один учебный год нанимают учителей, не владеющих азами профессии и в своем большинстве не имеющих соответствующего образования. Слоган кинофильма *Aux pires élèves, les pires profs* («Худшим ученикам – худших учителей») представляет собой прямую эхо-фразу его синопсиса – *Ce dernier lui propose de recruter une équipe de professeurs selon une nouvelle formule :* ***aux pires élèves, les pires profs*** *pour soigner le mal par le mal…* («Тот [заместитель] предлагает ему [инспектору образования] нанять команду преподавателей согласно новой формуле: худшим учителям – худших учителей, чтобы выбивать клин клином…»). Эмотивная составляющая слогана в данном случае реализуется при помощи превосходной степени прилагательного *mauvais – les pires* («плохой – худшие»). Другим примером может служить слоган кинофильма *Туман* (2010, реж. И. Шурховецкий, А. Аксененко) *Родина – одна на все времена*, слегка видоизмененный в синопсисе произведения при помощи склонения существительного «Родина» и добавление личного местоимения «она»:

Отряд молодых бойцов Российской Армии отрывается от основного строя во время марш-броска, дабы сократить путь, бежит напererез, но попадает в туман, который переносит его в прошлое, в годы Великой Отечественной войны. Ребята, видевшие войну только в кино, попадают в лапы безжалостных событий того времени. Все на грани: храбрость, страх, любовь, ненависть, жизнь, смерть. И некогда задавать вопросы. ***Живи, дерись за Родину — она одна на все времена.***

Выступая в качестве косвенной эхо-фразы, слоган кинофильма не представляет собой дословное словосочетание или предложение из текста синопсиса, но обладает семантической общностью с содержащейся в нём идеей. При этом ее выражение происходит при помощи других лексических

средств. Примером косвенной эхо-фразы может служить слоган кинофильма *La grande boucle* (дословно – «Большая петля», российская локализация – «Тур де Шанс», 2013, реж. Л. Тюэль) *Les plus belles victoires ne se gagnent jamais seul* (возможный перевод – «Самые важные битвы не выигрываются в одиночку»), который вступает во взаимодействие с предложением синопсиса *D'abord seul, il est vite rejoint par d'autres, inspirés par son défi.* – («Начав свой путь в одиночку, он вскоре оказывается в компании единомышленников, вдохновленных его вызовом»):

François est un passionné du Tour de France. Licencié par son patron et quitté par sa femme, il part faire la Grande Boucle avec un jour d'avance sur les pros. ***D'abord seul, il est vite rejoint par d'autres, inspirés par son défi****. Les obstacles sont nombreux, mais la rumeur de son exploit se répand. Les médias s'enflamment, les passants l'acclament, le Maillot Jaune du Tour enrage. François doit être stoppé !*

«Франсуа влюблен в Тур де Франс. После увольнения с работы и развода с женой, он отправляется проходить Большую петлю за день до профессиональных спортсменов. **Начав свой путь в одиночку, он вскоре оказывается в компании единомышленников, вдохновленных его вызовом**. Несмотря на множество препятствий, подстерегающих его, слухи о его подвиге быстро разносятся по стране. Волнение в СМИ, овации прохожих, гнев лидера Тура. Кто-то должен остановить Франсуа!»

Оба элемента семантического подпространства кинофильма объединены между собой идеей о командном успехе главного героя повествования, который проезжает каждый из этапов многодневной велогонки Тур де Франс за день до профессиональных участников. Согласно сюжету, протагонисту оказывается поддержка со стороны друзей, мелких спонсоров, а затем и самих профессиональных спортсменов. Единственная лексема, при помощи которой связаны слоган и часть синопсиса, *seul* («в одиночку, один»), в свою очередь, является центральной при их интертекстуальном взаимодействии.

Взаимодействие слогана с кинопостером также отличается особой двойственностью. Будучи поликодовым текстом, кинопостер вступает в специфическое интертекстуальное взаимодействие, которое можно отнести к

феномену *интериконичности*, введенному в научный оборот В.Е. Чернявской. В основе указанного феномена лежит возможность порождения вербального текста исходным текстом визуального характера [Чернявская 2009]. Отметим, что интериконичность МФТ кинодискурса отличается специфическими особенностями [Анисимов 2025д], которые будут опущены в рамках данного исследования, поскольку напрямую не затрагивают вопрос иерархии этого класса единиц. Как было сказано выше, слоган входит в состав графической составляющей постера кинофильма, однако он может присутствовать на афише кинофильма, не влияя на его композиционный состав, но дополняя иконическую составляющую. Примером подобного взаимодействия указанных МФТ может служить уже упомянутый франкоязычный кинофильм *Les profs* (2013, реж. П.-Ф. М. Лаваль). Основой иконической составляющей кинопостера служит изображение горе-преподавателей, многие из которых ни дня не проработали в школе, а также главного бездельника школы Булара, уже оставшегося на второй год. Представленный на афише коллаж прекрасно дополняется слоганом кинофильма *Aux pires élèves les pires profs* («Худшим ученикам – худших учителей»), характеризующим всех присутствующих на постере персонажей. В подобном случае интертекстуальное взаимодействие рассматриваемых функционально-прагматических единиц позволяет слогану кинофильма дополнять визуальный элемент постера, одновременно иллюстрируя его вербально (рис. 22).

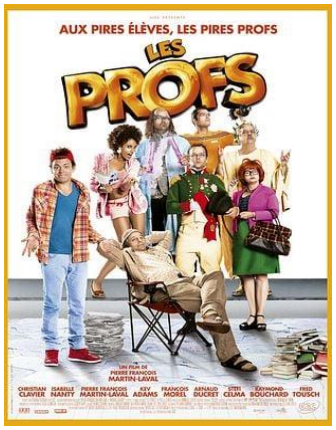


Рис. 22. Постер кинофильма *Les profs* (2013, реж. П.-Ф. М. Лаваль)
Источник: [реж. П.-Ф. М. Лаваль, 2013].

Вторым типом взаимодействия данных МФТ является детерминированность кинопостера слоганом, что во многом может быть обусловлено их взаимодействием на собственно прагматическом уровне и спецификой рекламной кампании кинопроизведения. В качестве удачного примера жанровой отнесенности произведения (кинокомедия) и ориентации на конкретную целевую аудиторию, преимущественно представленную возрастной группой старшего школьного возраста и студентами, приведем постеры и слоганы франкоязычного кинофильма *Brice 3* (дословный перевод – «Брис 3», российская локализация – «Супер Брис», 2016, реж. Дж. Ют). Выход кинофильма в прокат предварялся двумя основными афишами, каждая из которых обладала высоким аттрактивным и прагматическим потенциалом (рис. 23).



Рис. 23. Постеры рекламной кампании кинофильма *Brice 3* (2015, реж. Д. Ют)

Источники: [реж. Д. Ют, 2015].

Иконическая составляющая основного постера удачно коррелирует с кинозаголовком и слоганом кинофильма: цифра 3, призванная означать порядковый номер части многосерийного кинофильма, размещена на доске для серфинга, которую главный герой держит в руках. Доска для серфинга, помимо прочего, представляет собой ключевой элемент всех кинофильмов про серфера-неудачника Бриса, выступая в качестве прецедентного феномена в последующей части многосерийного фильма. Слоган *...Parce que le 2, je l'ai*

cassé ! («…потому что второй я сломал!», имеется в виду одновременно сиквел-вторая часть кинофильма и лонгборд – доска для серфинга, которую протагонист держит в руке), располагающийся рядом с изображением основного персонажа кинофильма и лонгборда как прецедентного феномена, выполняет отсылку к несуществующей второй части многосерийного кинопроизведения – после фильма *Brice de Nice* (дословный перевод – «Брис из Ниццы», российская локализация – «Брис Великолепный», 2005, реж. Дж. Ют) зрителям сразу был предложен *Brice 3* (дословный перевод – «Брис 3», российская локализация – «Супер Брис», 2016, реж. Дж. Ют). Таким образом, слоган кинопроизведения одновременно поясняет его название и выполняет отсылку к не вышедшему в прокат второму фильму киноистории: несмотря на то, что потенциально в слогане речь идет о сломанном лонгборде – доске для занятий серфингом, потенциальный зритель понимает, что косвенно в слогане подразумевается второй по счету кинофильм. Отметим также взаимодействие между кинозаголовком и слоганом фильма, которое происходит между ними не самостоятельно, а в составе афиши кинопроизведения: потенциальный зритель может воспринять «посыл» слогана только в том случае, если соотнесет его с частью кинозаголовка – цифрой 3, изображенной на лонгборде. В свою очередь, интерпретация слогана кинофильма целевой аудиторией зависит от того, вспомнят ли они об отсутствии второй части киноистории.

Более широкое интертекстуальное взаимодействие рассматриваемых МФТ кинодискурса происходит в рамках второго постера данного фильма. Слоган кинофильма *Qui se cache derrière cette planche?* («Кто прячется за этой доской?») коррелирует с изображенным на афише главным героем, скрывающимся за лонгбордом. Прагматика примененного приема заключается в своеобразной игре с потенциальным зрителем, которому предлагается «угадать» возвращение любимого для целевой аудитории героя первой части многосерийного кинофильма. Этой же цели подчинено и отсутствие кинозаголовка на афише при сохранении фирменного цвета предыдущего кинофильма. При этом, идентифицирование персонажа

облегчается наличием на постере прецедентного феномена – доски для серфинга, которая является непременным аттрибутом Бриса.

В свою очередь, интертекстуальное взаимодействие между синопсисом и постером кинофильма преимущественно обусловлено их общей задачей по представлению (в силу их семиотической природы) завязки сюжета и основных протагонистов произведения. Примером подобного взаимодействия служат МФТ киноленты *Постучись в мою Тверь* (2024, реж. С. Багдасарян):

Городская фифа Алиса *приезжает в Тверь, чтобы получить земельный участок на местной ферме. Но владелец* ***Сергей, известный своим скверным характером****, не желает его отдавать, несмотря на все её уловки. Не собирается сдаваться и Алиса, решив преодолеть все трудности деревенской жизни.*



Рис. 24. Постер кинофильма *Постучись в мою Тверь* (2024, реж. С. Багдасарян)

Источник: [реж. С. Багдасарян, 2024].

Оба малоформатных текста кинодискурса представляют основных протагонистов произведения – бизнес-леди Алису и фермера Сергея, а также место действия – участок в деревне. Второй синопсис кинофильма также вступает в отношения интертекстуальности с постером, имея в качестве общих элементов характеристику (а также профессию Сергея) и актеров, исполняющих главные роли:

Карьеристка *должна заключить сделку с* ***принципиальным фермером***. ***Ромком с Марией Горбань и Павлом Прилучным***.

Большее количество интертекстуальных связей присутствует в постере и синопсисе и постере кинофильма *Ballerina* («Балерина», 2025, реж. Л. Уайзман):

Taking place during the events of ***John Wick: Chapter 3 - Parabellum****, the film follows* ***Eve Macarro (Ana de Armas)*** *who is beginning her training in the assassin traditions of* ***the Ruska Rom****a.*

«Действие фильма разворачивается во время событий **фильма "Джон Уик 3"**. В нем рассказывается о **Еве Макарро (Ана де Армас)**, которая начинает свое обучение традициям наемных убийц в **группировке “Руска Рома”**».



Рис. 25. Постер кинофильма *Ballerina* (2025, реж. Л. Уайзман)

Источник: [реж. Л. Уайзман].

Общими элементами представленных МФТ являются имена исполняющей главную роль актрисы Аны де Армас и её персонажа Евы Макарро, а также (косвенно) группировки «Руска Рома» при помощи её прямого упоминания в синопсисе и изображении её лидеров на постере. Другим общим элементом является указание на то, что фильм является частью многосерийного кинопроизведения (ср. фразу синопсиса *Taking place during the events of John Wick: Chapter 3 – Parabellum…* – «Действие фильма разворачивается во время событий фильма "Джон Уик 3"…» и элемент графической составляющей постера *From the world of JOHN WICK* – «По вселенной Джона Уика»).

Описание интертекстуального взаимодействия трех малоформатных текстов кинодискурса, занимающих второй уровень иерархии этого класса элементов, позволяет установить иерархию между синопсисом, слоганом и постером фильма. Иерархически синопсис и постер будут находиться в равных отношениях, поскольку подчинены выполнению общей задачи и обладают общими интертекстуальными связями, дополняя (при необходимости) друг друга. Иерархические отношения данных малоформатных текстов кинодискурса со слоганом кинопроизведения напрямую связаны с интертекстуальным взаимодействием между ними: если слоган является эхо-фразой синопсиса, а также входит в состав графической составляющей постера в качестве дополнения иконической составляющей и не оказывает влияние на композиционный состав ее элементов, синопсис и постер кинофильма будут иерархически выше слогана. В свою очередь, при резюмировании слоганом содержания синопсиса и детерминировании иконической составляющей афиши, иерархически более высокое положение будет отведено слогану кинофильма.

Третий уровень иерархии класса функционально-прагматических единиц кинотекста занимает трейлер кинофильма. Иерархически трейлер восходит к синопсису и постеру кинофильма, представляя собой функционально-прагматическую единицу кинотекста, которая за счет своей аудиовизуальной полимодальной природы более детально передает реципиенту информацию о сюжете, основных протагонистах, жанре и других значимых элементах семиотического подпространства кинофильма и иных форм реализации кинодискурса. Интертекстуальное взаимодействие синопсиса и трейлера заключается в представлении потенциальному зрителю завязки сюжета: «… чтобы вызвать у зрителя интерес к продвигаемому фильму, трейлер должен обрисовать историю в общих чертах, не раскрывать основные сюжетные повороты» [Глазова, Савельева 2017, с. 81]. Важную роль в подобном взаимодействии также играют общие для рассматриваемых функционально-прагматических единиц прецедентные феномены. Например,

трейлер и синопсис кинофильма *Chasse gardée* (дословно – «Заповедная охота», российская локализация – «Сезон охоты», 2023, реж. Ф. Форестье, А. Фурлон) представляют потенциальному зрителю завязку и ряд основных событий сюжета произведения: покупку дома своей мечты семейной парой – Симоном и Аделаидой и трудности с соседями, ежегодно устраивающими на купленном главными героями участке развлекательную охоту на зверей и не желающими отказываться от своего увлечения даже при новых владельцах. Общими прецедентными феноменами в данном случае являются имена протагонистов Симона и Аделаиды, их новый дом и соседи, а также сама охота как центральный прецедентный феномен повествования:

Dans un village sans histoire, une maison de rêve en pleine nature est à vendre. Pour ***Simon et Adelaïde****, à l'étroit dans leur appartement parisien avec leurs deux enfants, c'est l'occasion idéale de faire le grand saut et de quitter l'enfer de la ville. Mais le rêve se transforme rapidement en cauchemar quand ils réalisent que* ***leurs si sympathiques voisins utilisent leur jardin… comme terrain de chasse*** *!*

«В совершенно обычной ничем не примечательной деревне продается дома мечты на лоне природы. Для теснящихся в своей парижской квартире **Симона и Аделаиды** его покупка становится прекрасной возможностью совершить большой переезд, покинув городской ад. Но мечта быстро превращается в кошмар, когда они понимают, что **их такие дружелюбные соседи используют их сад… в качестве охотничьего угодья**!»

Интертекстуальность между постером и трейлером реализуется при помощи общих элементов иконической составляющей, в частности, когда кадр из кинопроизведения становится основой для визуальной части афиши. Так, например, один из кадров трейлера кинофильма *Spider-Man: Homecoming* («Человек-паук: Возвращение домой», 2017, реж. Дж. Уоттс), где оказываются вместе основной (Человек-паук) и второстепенный (Железный человек) герои повествования, служит основой для афиши произведения, при этом отсутствуя в самом фильме.

Поскольку название и слоган кинофильма являются элементами графической составляющей трейлера, логично предположить более позднее создание последнего. Постер и трейлер кинофильма являются

функционально-прагматическими единицами более позднего генеза по сравнению с кинозаголовком, синопсисом и слоганом кинофильма ввиду их гетерогенности (поликодовости и полимодальности соответственно): постер и трейлер содержат кадры из самого кинопроизведения, что означает их «порождение» коллективным автором на одном из завершающих этапов создания самой киноленты.

Трейлер обладает минимальной автономией по отношению к содержанию кинопроизведения, поскольку в его структуру входят различные элементы семиотического подпространства фильма: кадры из кинокартины, название, основные персонажи и завязка сюжета, информация об актерском и режиссерском составах, слоган и дата выхода кинофильма. Крайне небольшая автономность трейлера от кинофильма заключается в возможности взаимодействия этой функционально-прагматической единицы со зрителем до премьеры самого произведения в кинотеатрах, а также возможности присутствия в трейлере кадров и сцен, не встречающихся в самом кинофильме, вследствие их удаления при финальном монтаже или создания специально для трейлера. Именно наименьшая автономность трейлера кинофильма от его содержания обусловливает более высокое положение синопсиса, постера и слогана кинофильма по отношению к трейлеру в иерархии класса функционально-прагматических единиц кинотекста.

Четвертый и последний уровень иерархии малоформатных текстов кинодискурса занимает субвидема «шортс». Будучи полидискурсивной единицей, этот МФТ кинодискурса создается как правило после выхода самого кинофильма (с целью его постпрокатного представления) или его трейлера: в субвидеме чаще всего используется одна полноценная сцена из кинопроизведения. Следовательно, субвидема «шортс» представляет собой функционально-прагматическую единицу кинотекста наиболее позднего генеза. В состав субвидемы «шортс» могут также входить кинозаголовок и (реже) слоган кинофильма в виде подписи к демонстрируемому фрагменту в

формате малоформатного комментария [Анисимов 2025e], что обеспечивает интертекстуальное взаимодействие между МФТ кинодискурса.

Как и трейлер, субвидема «шортс» не обладает автономией по отношению к содержанию кинофильма, поскольку в структуру МФТ входит полноценная сцена из киноленты.

Иерархию класса функционально-прагматических единиц кинотекста можно представить в виде следующей схемы (рис. 26):

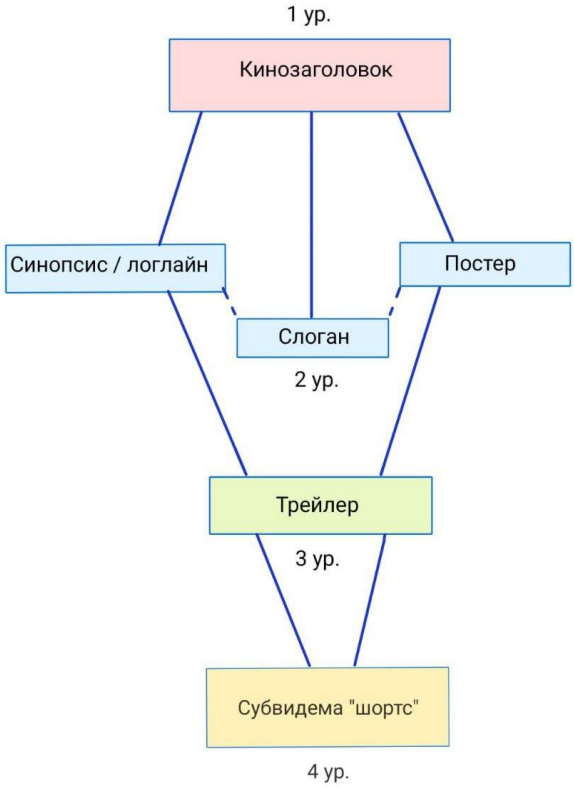


Рис. 26. Иерархия малоформатных текстов кинодискурса

Источник: составлено автором.

Таким образом, иерархия класса малоформатных текстов кинодискурса – функционально-прагматических единиц кинотекста – устанавливается на основании критериев автономности единицы по отношению к содержанию киноленты и этапу/этапам ее создания в процессе производства самого кинофильма. В соответствии с выделенными критериями, первый уровень иерархии занимает кинозаголовок, второй уровень – синопсис, постер и слоган кинофильма, находящиеся друг с другом в двойственных иерархических взаимоотношениях внутри уровня; третий и четвертый уровень отведены,

соответственно, трейлеру кинофильма и субвидеме «шортс» как наименее автономным МФТ кинодискурса по отношению к содержанию фильма.

По аналогичному принципу организована и иерархия МФТ кинодискурса, входящих в состав мультипликационного фильма и сериала, при наличии всех её элементов. Подчеркнем, что при конструировании иерархии МФТ сериала в качестве функционально-прагматических единиц и малоформатных текстов не рассматриваются названия эпизодов ввиду невключения их в разряд МФТ кинодискурса.

3.5.3. Иерархия малофоматных текстов кинодискурса многосерийных кинофильмов

В рамках анализа иерархии малоформатных текстов кинодискурса правомерным также является обращение к особенностям иерархии кинозаголовков, синопсисов, слоганов, постеров и трейлеров многосерийных кинофильмов. Ввиду функционирования субвидемы «шортс» в интернет-дискурсе, а также наличием в ней преимущественно одной сцены из определенного кинофильма, не представляется возможным установить иерархию этого элемента класса МФТ кинодискурса с аналогичными «шортс», содержащими сцену из другой части кинофраншизы.

При выявлении иерархии малоформатных текстов многосерийного кинофильма целесообразным является руководствоваться следующими критериями:

- иерархически более низким/высоким положением произведения в семиотическом пространстве многосерийного кинофильма;
- более ранним/поздним генезом малоформатных текстов того или иного кинофильма.

Следовательно, иерархия МФТ кинодискурса многосерийных кинофильмов в целом подчиняется принципу иерархии, выявленному в рамках анализа семиотического пространства кинофраншизы: малоформатный текст исходного кинофильма занимает иерархически более высокое положение по

отношению к малоформатным текстам последующих частей в случае линейного развертывания сюжета многосерийного кинофильма. Подобная тенденция обусловлена опорой МФТ частей кинофраншизы на МФТ исходного фильма или МФТ последующей части на МФТ предыдущей/предыдущих частей, а также их более позднему созданию.

Как и в случае с иерархией МФТ отдельного кинофильма, иерархия малоформатных текстов кинодискурса многосерийного кинопроизведения определяется при помощи интертекстуальных связей, заложенных в самих текстах. Так, преемственность названий в частях многосерийных фильмов, прослеживается на примере добавления порядкового номера к заголовкам сиквелов или сохранения общего элемента: *Alibi.com* (российская локализация – «SuperАлиби», 2017, реж. Ф. Лашо) и *Alibi.com 2* (российская локализация – «SuperАлиби 2»2023, реж. Ф. Лашо), *Guardians of the Galaxy* (2014, реж. Дж. Ганн), *Guardians of the Galaxy Vol. 2* («Стражи Галактики. Часть 2», 2017, реж. Дж. Ганн), *Guardians of the Galaxy Vol. 3* («Стражи Галактики. Часть 3», 2023, реж. Дж. Ганн), *Бой с тенью* (2005, реж. А. Сидоров), *Бой с тенью 2: Реванш* (2007, реж. А. Мегердичев), *Бой с тенью 3D: Последний* раунд (2011, реж. А. Сидоров). Общие элементы кинозаголовков частей многосерийного фильма выступают в качестве интертекста, подчеркивая опору названий последующих кинопроизведений на исходный фильм и, как следствие, более высокое иерархическое положение его названия.

Примером иерархии синопсисов кинофильмов могут служить МФТ кинофильмов *Последний богатырь* (2017, реж. Д. Дьяченко) и *Последний богатырь: Корень зла* (2020, реж. Д. Дьяченко):

Последний богатырь (2017): *Победитель 5-го сезона «Битвы магов» белый маг Святозар, а на самом деле — обычный парень Иван, привычно пудрит мозги телезрителям и доверчивым клиентам, готовым поверить во что угодно. Однажды, спасаясь бегством от крепких охранников мужа очередной одураченной им домохозяйки, парень внезапно переносится из Москвы в сказочную страну* ***Белогорье****. А встреченный там старец объявляет Ивану, что тот — сын Ильи Муромца, и только он может их спасти. Так наш «белый маг» оказывается в эпицентре противостояния волшебных сил добра и зла, вот*

только сам парень уверен, что он тут совершенно ни при чём, и всё это — какая-то нелепая ошибка.

Последний богатырь: Корень зла (2020): ***Во второй части*** *зрители узнают об истоках древнего зла, с которым героям пришлось столкнуться в первом фильме, увидят новые уголки сказочного* ***Белогорья****, и станут свидетелями захватывающих схваток с участием былинных богатырей.*

Синопсис второй части многосерийного кинофильма интертекстуально связан с первой при помощи названия общего места действия – страны Белогорье, а также прямым указанием на то, что кинофильм является сиквелом предыдущей части – *Во второй части зрители узнают об истоках древнего зла…*

Иерархия малоформатных текстов может также проявляться в их преемственности и общей стилистике, что возможно проследить на примере вышеприведенных слоганов кинофраншизы *Star Wars* («Звездные войны»). В качестве сравнения приведем МФТ кинофильмов-приквелов основной истории *Star Wars. Episode I: The Phantom Menace* («Звёздные войны: Эпизод 1 – Скрытая угроза», 1999, реж. Дж. Лукас), *Star Wars. Episode II: Attack of the Clones* («Звёздные войны: Эпизод 2 – Атака клонов», 2002, реж. Дж. Лукас) и *Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith* (Звёздные войны: Эпизод 3 – Месть ситхов, 2005, реж. Дж. Лукас). Принимая во внимание, что кинопроизведения имеют несколько слоганов, мы сопоставим только те из них, которые обладают общими интертекстуальными и стилистическими характеристиками. К каждому из трех приквелов (два из которых являются также сиквелами по отношению к первому, исходному приквелу) последовательно придаются слоганы *Every saga has a beginning* («У каждой саги есть начало»), *The Saga Continues* («Сага продолжается») и *The saga is complete* («Сага завершена»), отличающиеся одинаковым грамматическим строем (двусоставное предложение, настоящее время и др.) и стилистикой («сухой» повествовательный стиль изложения, соотносящийся с констатацией фактов, происходящих во всей кинофраншизе). Слоганы связаны между собой

отношениями преемственности и интертекстуальности. Последние проявляются при помощи общего элемента – существительного *saga* (сага). Поскольку стилистика и преемственность двух последующих слоганов совпадает с МФТ исходного приквела, представляется возможным предположить их опору на слоган исходного приквела, что, в свою очередь, наряду с более поздним генезом слоганов кинофильмов *Star Wars. Episode II: Attack of the Clones* и *Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith*, позволяет сделать вывод о более высоком иерархическом положении слогана *Every saga has a beginning* («У каждой саги есть начало»).

Примером преемственности и опоры на МФТ исходного фильма в случае с поликодовыми и полимодальными малоформатными текстами кинодискурса может служить их структура. Проиллюстрируем приведенное положение при помощи постеров кинофильмов *Avengers: Infinity War* («Мстители: Война бесконечности», 2018, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо) и *Avengers: Endgame* («Мстители: Финал», 2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо) (рис. 25):



Рис. 25. Постеры кинофильмов *Avengers: Infinity War* (2018, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо) и *Avengers: Endgame* (2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо)

Источник: [реж. Э. Руссо, Дж. Руссо, 2018, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо, 2019]

Особенностью частей кинофраншизы *Avengers* («Мстители»), входящей в более крупную кино- и медиафраншизу студии “Marvel”, является преемственность сюжета: второй фильм начинается с событий, которыми заканчивается первое кинопроизведение. Преемственность прослеживается и в постерах кинолент, совпадающих по структуре и компоновке элементов их иконических и графических составляющих: центральным элементом афиши является коллаж, представляющий всех основных героев повествования, под ним размещены кинозаголовок и эмблема “Marvel studios”, самая нижняя часть отведена для информации о дате выхода кинофильма в прокат и имен членов съемочной группы, самая верхняя, напротив, содержит имена актеров, исполняющих главные роли. Все перечисленные элементы выполняют функцию интертекста для постеров. Как и в случае со слоганами кинофильма, логичным является предположение об опоре афиши кинофильма более позднего генеза *Avengers: Endgame* («Мстители: Финал», 2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо) на постер предыдущей части многосерийного фильма *Avengers: Infinity War* («Мстители: Война бесконечности», 2018, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо), что позволяет сделать вывод о более высоком положении первого указанного МФТ по отношению ко второму.

Аналогичная преемственность на уровне структуры, а также формата МФТ может быть продемонстрирована в трейлерах многосерийных кинофильмов. Отметим, что в отличие от поликодового элемента – постера, являющегося статичным объектом и МФТ, трейлер многосерийного кинофильма представляет собой полимодальную функционально-прагматическую единицу, что не всегда позволяет его авторам в полной мере повторить структуру трейлера исходного кинофильма. Однако, в ряде случаев преемственность трейлеров можно выявить на частично соотносящихся друг с другом элементах трейлера и формата его съемки. Так, трейлеры кинопроизведений *Babysitting* (дословный перевод – «Услуги няни», российская локализация – «Superнянь», 2014, реж. Ф. Лашо, Н. Бенаму) и *Babysitting 2* (дословный перевод – «Услуги няни 2», «Superнянь 2», 2015, реж.

Н. Бенаму, Ф. Лашо), представляющие собой МФТ исходного кинофильма и его сиквела, содержат общий прием – съемку части событий, демонстрируемых в трейлере (и, следовательно, в самой киноленте), с мобильного телефона и/или видеокамеры. Общими элементами структуры также являются краткое представление завязки сюжета в начале трейлера, чередование операторской съемки и приема съемки с мобильного телефона или иного гаджета, ряд комедийных сцен, призванных проиллюстрировать развитие сюжетной линии, и общая завершающая часть МФТ, в которой приводится кинозаголовок и имена режиссеров произведения, сцена комедийной направленности и дата выхода фильма в прокат. Все перечисленные элементы трейлеров двух частей многосерийного кинофильма являются интертекстом и позволяют говорить об определенной преемственности МФТ, а также опоре трейлера второй части кинофраншизы на трейлер исходного фильма.

Таким образом, кинозаголовок, синопсис, слоган, постер и трейлер исходного кинофильма будут выше кинозаголовка, синопсиса, слогана, постера и трейлера последующих частей многосерийного кинофильма. Подчеркнем, что преемственность и размещение в МФТ последующих частей кинофильма общих интертекстуальных элементов может быть вызвано коммерческими и/или прагматическими целями, оправдавшими себя у потенциального зрителя в предыдущей/предыдущих частях кинофраншизы.

Взаимодействие малоформатных текстов кинодискурса, относящихся к ремейку/ребуту, также подчиняется общему правилу иерархии многосерийного кинофильма: малоформатные тексты исходного кинофильма будут иерархически выше вследствие возможной опоры на них МФТ ремейка/ребута, а также создания последних в более поздний период. Подобное взаимодействие также характерно для малоформатных текстов кинодискурса исходного кинофильма и его приквела. Примером опоры МФТ ремейка/ребута на МФТ исходного кинофильма могут служить кинозаголовки российских фильмов *Служебный роман. Наше время* (2011, реж. С.

Андреасян), *Кавказская пленница* (2014, реж. М. Воронков), *Джентельмены, удачи!* (2012, реж. А. Баранов, Д. Киселёв), почти полностью повторяющие и содержащие общие интертекстуальные элементы, отсылающие к названию исходных советских кинофильмов *Служебный роман* (1977, реж. Э. Рязанов), *Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика* (1966, реж. Л. Гайдай), *Джентельмены удачи* (1971, реж. А. Серый).

МФТ спин-оффа могут вступать в иерархические отношения только с МФТ тех кинофильмов, к которым относится данный спин-офф в соответствии с его сюжетной линией и развитием истории второстепенного или одного из основных персонажей.

Зависимость МФТ спин-оффа от МФТ кинофильма одной из частей основной сюжетной линии можно продемонстрировать на примере кинофильма *Solo: A Star Wars Story* (дословный перевод – «Соло: История Звездных войн», российская локализация – «Хан Соло: Звёздные войны. Истории», 2018, реж. Р. Ховард), синопсисы которого содержат упоминания о событии, произошедшем после основного фильма – присоединение ключевых персонажей к движению сопротивления (альянсу повстанцев в англоязычной версии):

During an adventure in the criminal underworld, ***Han Solo*** *meets his future co-pilot* ***Chewbacca*** *and* ***Lando Calrissian*** *years before joining the* ***Rebel Alliance****.*

«Во время приключений в криминальном мире **Хан Соло** знакомится со своим будущим вторым пилотом **Чубаккой** и **Ландо Калриссианом** за несколько лет до вступления в **Альянс повстанцев**»

Young ***Han Solo*** *finds adventure when he joins forces with a gang of galactic smugglers and a 190-year-old* ***Wookie named Chewbacca****. Indebted to the gangster Dryden Vos, the crew devises a daring plan to travel to the mining planet Kessel to steal a batch of valuable coaxium. In need of a fast ship, Solo meets Lando Calrissian, the suave owner of the perfect vessel for the dangerous mission -* ***the Millennium Falcon****.*

«Юный **Хан Соло** попадает в переделки, когда объединяется с бандой галактических контрабандистов и 190-летним **Вуки по имени Чубакка**. Задолжав гангстеру Драйдену Восу, команда разрабатывает дерзкий план путешествия на шахтерскую планету Кессел, чтобы украсть партию ценного коаксия. Остро нуждаясь в быстром корабле, Соло

знакомится с Ландо Калриссианом, обходительным владельцем "**Тысячелетнего сокола**" – идеального судна для опасной миссии»

Кроме того, в приведенных МФТ фигурируют имена основных персонажей спин-оффа (Хан Соло и его помощник Чубакка), а также организации (Альянса повстанцев), корабля «Тысячелетний сокол» заимствованные из исходного кинофильма *Star Wars* (российская локализация – «Звёздные войны: Эпизод 4 – Новая надежда», 1977, реж. Дж Лукас) и его синопсиса, интертекстуально и иерархически связывая данные малоформатные тексты:

The Imperial Forces – under orders from cruel Darth Vader (David Prowse) – hold Princess Leia (Carrie Fisher) hostage, in their efforts to quell the rebellion against the Galactic Empire. Luke Skywalker (Mark Hamill) and ***Han Solo*** *(Harrison Ford), captain of* ***the Millennium Falcon****, work together with the companionable droid duo R2-D2 (Kenny Baker) and C-3PO (Anthony Daniels) to rescue the beautiful princess, help the* ***Rebel Alliance****, and restore freedom and justice to the Galaxy.*

«Имперские силы – по приказу жестокого Дарта Вейдера (Дэвид Прауз) – держат принцессу Лею (Кэрри Фишер) в заложниках, пытаясь подавить восстание против Галактической империи. Люк Скайуокер (Марк Хэмилл) и **Хан Соло** (Харрисон Форд), капитан "**Тысячелетнего сокола**", работают вместе с дружелюбным дуэтом дроидов R2-D2 (Кенни Бейкер) и С-3РО (Энтони Дэниелс), чтобы спасти прекрасную принцессу, помочь **Альянсу повстанцев** и восстановить свободу и справедливость в Галактике».

Подчеркнем, что в обозначенном примере кинозаголовки рассмотренных фильмов как малоформатные тексты также находятся в отношениях преемственности и интертекстуальности: в состав названия спин-оффа *Solo: A Star Wars Story* (дословный перевод – «Соло: История Звездных войн», российская локализация – «Хан Соло: Звёздные войны. Истории», 2018, реж. Р. Ховард) входит название исходного фильма (*Star Wars*), одновременно являющееся отсылкой к нему и всей кинофраншизе.

Малоформатные тексты кинодискурса спин-оффа будут занимать иерархически менее высокое положение по отношению к МФТ связанных со спин-оффом частей многосерийного кинофильма, поскольку являются элементами более позднего генеза и могут опираться на МФТ последних.

Таким образом, иерархия малофоматных текстов кинодискурса многосерийного кинофильма осуществляется на основании критериев более высокого/низкого иерархического положения самого кинопроизведения в семиотическом подпространстве кинофраншизы и более раннего/позднего генеза МФТ конкретной части многосерийного кинофильма. Более высокими элементами иерархии являются МФТ исходного многосерийного кинофильма по отношению к МФТ его сиквелов, исходного кинофильма по отношению к МФТ ремейка/ребута и приквела, МФТ одной из частей кинофильма по отношению к МФТ спин-оффа, который взаимодействует с данной частью.

Обозначенный принцип иерархии малоформатных текстов кинодискурса многосерийных фильмов в полной мере может быть применим к иерархии МФТ многосерийных мультипликационных фильмов и сериалов-сиквелов. При установлении иерархии сериала-франшизы сопоставляемыми между собой МФТ являются кинозаголовки, синопсисы, слоганы, постеры и трейлеры (все – при наличии) сериалов-сиквелов, сериалов-приквелов и сериалов-спин-оффов (также при их наличии). Как и в случае с иерархией МФТ отдельного сериала, эпизоды (серии) не подлежат рассмотрению, поскольку данные тексты не включаются в класс МФТ кинодискурса.

3.6. Иерархичность исходного и локализованного кинотекста

Трактовка дискурса как семиотического пространства, в рамках которого функционирует ряд семиотических подпространств с элементами, обладающими собственным каналом передачи информации посредством различных знаковых систем (визуальных, аудиальных, изобразительных), позволяет шире взглянуть на взаимодействие исходного и переводного (или локализованного) текста. Не является исключением и кинодискурс, где подпространство исходного и локализованного текста может быть подвергнуто анализу в качестве обособленного семиотического подпространства.

Взаимоотношение исходного и локализованного текстов кинодискурса, для удобства и согласно его природе именуемого нами кинотекстом, является

ещё одним рассматриваемым в рамках внутренней иерархии кинодискурса феноменом. В параграфе 3.6 рассматривается как иерархия исходных и локализованных малоформатных текстов кинодискурса, так и иерархия исходного и локализованного полноформатного текста – собственно кинофильма, что позволяет в полной мере раскрыть особенности этого типа внутренней иерархии кинодискурса.

3.6.1. Феномен локализации кинотекста

Обращение к иерархии исходного и локализованного кинотекста требует уточнения используемого в рамках анализа теоретического аппарата, основное место в котором отводится феномену *локализации*.

Вопрос о сущности этого феномена и его сопоставления с более общими феноменами *адаптации* и *перевода* неоднократно поднимался в трудах современных теоретиков перевода. В целом, для большинства исследователей локализация означает часть процесса адаптивного транскодирования текста для новой лингвокультурной среды [Ачкасов 2016, Борисова, Кургузенкова, Никишин 2018, Гарбовский 2004, Зинкевич 2018, Колосов, Матвеев 2015, Gambier 2010, Leonardi 2019, Pym 2011, Venuti 1995]. Отметим, что локализация трактуется в достаточно узком смысле – как одна из разновидностей перевода, в частности, В.В. Сдобников говорит о локализации как об одном из видов перевода [Sdobnikov 2018].

Вместе с тем существует и иная точка зрения на изучаемое понятие, в рамках которой локализация понимается как комплексное явление, включающее в себя и адаптацию, и сам перевод. Так, например, Е.Е. Сухарева и О.В. Шурлина отмечают, что локализация интегрирует не только перевод, но и «адаптацию продукта к конкретной культуре через изменение такой информации как как например, звук, цвет, изображение» [Сухарева, Шурлина, 2013, с. 167]. Приведенное положение в полной мере относится и к кинодискурсу, необходимость адаптации продукта которого (кинофильма, мультипликационного фильма, сериала) проходит не только стадию перевода

кинотекста, но и его успешную интеграцию в новое лингвокультурное пространство.

В современной научной литературе, посвященной проблемам перевода, феномен локализации изучается в работах, предметом которых является адаптация видеоигр [Мугу, Бричева, Сасина 2021, Коптелова, Руцкая 2022, Алферов, Евсеев 2023, Буряковская 2024, Koscelníková 2021, Mejías-Climent 2021, Koçak 2023], кинопродукции [Панкратова 2019, Ткачева 2019, Анисимов, Борисова, Консон 2019, Анисимов 2025ж], [Решетняк, Манахова 2024, Chen, Li, Hou, Huang, 2023], рекламных текстов [Парасоцкая 2017, Топоркова 2022, Анисимов, Калинникова 2022, Alotaibi, Tuhaitah 2021], интернет-сайтов [Сухарева, Шурлина 2013, Ржеуцкий 2019, Shakenova 2019].

Применительно к кинодискурсу и адаптации кинотекста в ином лингвокультурном пространстве, мы считаем необходимым говорить именно о *локализации кинотекста*, а не его переводе, основываясь на трех параметрах подобного типа адаптации:

1. наличие «коллективного авторства» локализованного кинотекста: участие в подборе функционального эквивалента того или иного отрезка кинотекста принимают не только профессиональные переводчики, но и другие представители киноиндустрии, зачастую руководствующиеся коммерческой выгодой, а не соблюдением адекватности перевода;
2. поликодовый и полимодальный характер ряда единиц кинотекста (постера и трейлера, субвидемы «шортс», а также самого кинофильма) предполагает возможное изменение не только графической (текстовой) и вербальной (звуковой), но и изобразительной составляющей;
3. составление локализованного кинотекста без существенной опоры на исходный вследствие достижения различных прагматических и/или стилистических эффектов, которые могут быть «возложены» на локализованный кинотекст в силу рекламных и маркетинговых задач по продвижению произведения в прокате.

Следовательно, сама по себе локализация кинотекста в ином лингвокультурном пространстве может быть в полной мере соотнесена не только с адаптивным транскодированием как видом языкового посредничества, «при котором происходит не только транскодирование (перенос) информации с одного языка на другой (что имеет место и при переводе), но и ее преобразование (адаптация) с целью изложить ее в иной форме, определяемой не организацией этой информации в оригинале, а особой задачей межъязыковой коммуникации» [Комиссаров 1990, с. 48] (что справедливо отмечается вышеперечисленными исследователями перевода), но и «текстуализацией интенций», по Л.К. Латышеву, подразумевающей под собой формулирование коммуникантом не связного текста для перевода, а коммуникативных задач [Латышев, Семенов 2003, с. 8-9]. В задачу переводчика-локализатора, в свою очередь, часто входит учет конкретной группы рецепторов перевода, что является спецификой адаптивного транкодирования [Комиссаров 1990], и забота о достижении желаемого воздействия текста на адресата, что может быть осуществлено, согласно В.Н. Комиссарову, посредством воспроизведения прагматического потенциала исходного кинотекста или его видоизменения [Комиссаров 2011, с. 137].

Таким образом, локализация кинотекста рассматривается в диссертации как *отдельный вид трансформации исходного кинотекста в новый кинотекст с участием переводчика и других специалистов, отвечающих за продвижение кинофильма в прокате за пределами страны производства кинофильма*. В рамках локализации происходит адаптация кинопроизведения и его элементов к условиям иного социо- и лингвокультурного пространства с целью успешного продвижения кинофильма в прокате другой страны. Разделяя мнение Н.В. Иванова и М.Н. Федуловой об адаптации как основании истины перевода [Иванов, Федулова 2023а], под *адекватной локализацией* кинотекста нами понимается такой *вид адаптации исходного кинотекста, при котором обнаруживается минимальное количество расхождений в вариативности понимания реципиентами (зрителями) смыслов, заложенных*

в исходном моно-, поликодовом или полимодальном кинотексте. В процессе локализации кинотекста следует обратить особое внимание на различия в культурном восприятии произведения носителями разных культур: кинофильм создается с учетом определенного социополитического контекста (подробно рассмотренном в Главе 2) и то, что приемлемо в одной лингвокультуре, может оказаться неприемлемым в другой. В этой связи, справедливым является положение В.А. Иовенко о дифференциале национально-культурных мировидений как самостоятельном и полноценном факторе адекватного перевода (в нашем случае – и локализации) [Иовенко 2013, 2016]. Адекватная локализация как самого кинопроизведения, так и малоформатных текстов кинодискурса приобретает особую важность в современных условиях в связи с отсутствием в России официального релиза кинопродукции ряда стран, что может приводить к непрофессиональной локализации зарубежных кинофильмов.

В свою очередь, под локализаторами мы понимаем совокупность действующих лиц, принимающих непосредственное участие в продвижении кинофильма в прокате: *переводчиков и иных специалистов, осуществляющих межкультурную адаптацию текста, авторов субтитров, актеров озвучивания/дубляжа, маркетологов, а также представителей дистрибьюторской/прокатной компании, непосредственно занимающихся «доставкой» кинофильма зрителю*. Следовательно, как и в случае с любым кинотекстом [Слышкин, Ефремова 2004], локализованному кинотексту присуще коллективное авторство, уточнить которое, то есть понять, кто играет определяющую роль в большинстве случаев адаптации, не представляется возможным.

Кратко остановимся на особенностях локализации малоформатных и полноформатного текста кинодискурса, прежде чем перейти к описанию особенностей иерархии исходного и локализованного кинотекстов.

Обращение к особенностям локализации МФТ кинодискурса показывает интерес исследователей преимущественно к адаптации

кинозаголовка [Александрова 2019, Горшкова 2014, Калегина 2019, Никитин, Бородина 2024, Ткачева 2019, 2020а, 2020б, Krasina, Moctar 2020, Moctar 2024, Tsoi 2022, Qin 2024, Wong, Amini, Alipour 2023, Zou, Zeng 2022], что не является удивительным, учитывая его доминирующее положение в семиотическом подпространстве малоформатных текстов кинодискурса. Менее востребованным является слоган кинофильма [Бобкович, Можейко 2021, Галиханова, Демидраг, Мусина 2023, Иноземцева, Лаганина 2021, Соболева 2015, Кунавина 2013].

Наиболее важным компонентом успешной локализации МФТ кинодискурса является грамотная передача заложенного в исходных МФТ прагматического потенциала, который, в свою очередь, включает в себя аттрактивную, информационную и интерактивную составляющие. Локализованный кинотекст должен обладать схожим с исходным кинотекстом воздействием на реципиента [Анисимов 2024в], что позволяет ему в равной степени выполнять основную задачу по привлечению к просмотру кинофильма наибольшего числа зрителей-представителей целевой аудитории.

Сохранение аттрактивной составляющей прагматического потенциала локализованного текста способствует привлечению внимания реципиента, подобное тому, на которое способен исходный текст. Совпадение информационной составляющей исходного и локализованного малоформатного текстов кинодискурса способствует наиболее полной передаче всей информационной насыщенности и акцентов, которые расставлены авторами кинофильма. При наличии у потенциального зрителя культурных лакун, фигурирующих в МФТ, локализаторы в большинстве случаев прибегают к их пояснению или опущению для сохранения информационного потенциала МФТ. В свою очередь, грамотная передача интерактивной составляющей прагматического потенциала малоформатного текста кинодискурса заключается в сохранении присутствующих в исходном тексте интертекстуальных отсылок, аллюзий и апелляций к различным прецедентным текстам и феноменам, носящим универсальный характер и

одинаково воспринимаемым зрителями различных лингвокультурных пространств.

Отметим, что в ряде случаев локализаторы могут либо одновременно увеличивать аттрактивную и интерактивную, либо информационную и интерактивную составляющие прагматического потенциала. Менее частотными являются случаи сохранения одновременно всех трех составляющих.

Примером сохранения аттрактивной и интерактивной составляющих прагматического потенциала МФТ служит локализация слогана кинофильма *A Quiet Place* («Тихое место», 2018, реж. Дж. Красински). Исходный слоган *If they hear you, they hunt you* («Если они услышат вас/тебя, они начнут на вас/тебя охоту»), с которым произведение выходит в англоязычный прокат, заменяется на *S'ils vous entendent, il est déjà trop tard* («Если они вас слышат, уже слишком поздно») во французском и *Тсссс! Если хочешь выжить - не издавай ни звука* в русском прокате. Слоган сохраняет исходные аттрактивную и интерактивную составляющие прагматического потенциала, сообщающие адресату о жанре произведения (ужасы). Отметим, что во французском прокате происходит также адаптация названия ленты, локализованное как *Sans un bruit* («Без единого звука/Ни звука»), также сохраняющее рассматриваемые составляющие прагматического потенциала исходного кинозаголовка.

В свою очередь, сохранение одновременно информационной и интерактивной составляющих прагматического потенциала исходного МФТ наблюдается при адаптации названия франкоязычного кинофильма *Un peuple et son roi* (2018, реж. П. Шоллер), дословный перевод которого – «Народ и его король». В российском прокате используется замена лексемы *peuple* («народ») на название страны: локализованное название звучит как «Один король – одна Франция». Данный прием позволяет пояснить потенциальному русскоязычному зрителю, о каком именно народе идет речь в произведении. Обратная тенденция – опущение информации исходного текста – может быть

проиллюстрирована на примере локализации в российском прокате заголовка другого франкоязычного фильма *Mesrine: l'ennemi public №1* (дословный перевод – «Месрин: враг государства №1», 2008, реж. Ж.-Ф. Рише). В локализованном названии «Враг государства №1: Легенда» применен прием опущения: в отличие от исходного заголовка, в его локализованной версии нет упоминания о фамилии протагониста Жака Месрина, преступника, действовавшего во Франции, США и Канаде во второй половине XX века, поскольку данная информация с высокой долей вероятности будет представлять лакуну для русскоязычного зрителя и, следовательно, являться избыточной. Дополнительный прием – добавление лексемы *легенда* позволяет, в свою очередь, увеличить аттрактивный потенциал локализованного названия киноленты. Опущение информации исходного МФТ также может быть применено в случае желания локализаторов сделать заголовок более нейтральным: так, название американского фильма *American Sniper* (дословный перевод – «Американский снайпер», 2014, реж. К. Иствуд) в российском прокате превращается в *Снайпер*, теряя «этническую принадлежность» героя.

Сохранение информационной и интерактивной составляющих прагматического потенциала МФТ также тесно связано с идентичным содержанием заложенных в исходном тексте концептов и основных составляющих их номинативного поля. В качестве примера рассмотрим исходный и локализованный в англоязычном и русскоязычном прокатах синопсис франкоязычного кинофильма *La délicatesse* (англоязычная локализация – “Delicacy”, русскоязычная локализация – «Нежность», 2011, реж. Д. Фонкинос, С. Фонкинос). Основное место в исходном синопсисе занимает концепт AMOUR / ЛЮБОВЬ, а сама любовь представлена как чувство, способное вернуть человека к жизни:

Nathalie a tout pour être heureuse. Elle est jeune, belle, et file le parfait amour. La mort accidentelle de son mari va couper son élan. Pendant des années, elle va s'investir dans son travail, se sentir en parenthèse de sa vie sensuelle. Mais subitement, sans qu'elle comprenne

vraiment pourquoi, elle embrasse un de ses collègues. ***Markus, un homme très atypique****. S'ensuit alors la valse sentimentale de ce couple hautement improbable qui va susciter interrogation et agressivité au sein de l'entreprise.* ***Choisit-on vraiment par quel moyen on renaît à la vie ?*** *Nathalie et Markus vont finir par fuir pour vivre leur histoire et leur émerveillement à l'abri de tout.* ***Cette histoire de renaissance est aussi celle de l'étrangeté amoureuse****.*

«У Натали есть все, чтобы быть счастливой. Она молода, красива и любима. Авария, в которую попадет её муж, вмиг разрушит все. Многие годы она будет предпочитать чувствам работу. Но однажды, сама не понимая почему, она дарит поцелуй своему коллеге. **Маркус – довольно странный мужчина**. Между парой, полной противоречий, закручивается вальс эмоций и следующие за ним вопросы и препятствия со стороны коллег. **Можем ли мы сами выбрать способ возвращения к жизни?** Натали и Маркус покончат со всем и умчатся писать свою изумительную историю наедине. **Историю возрождения и одновременно историю странностей любви**».

В малоформатном тексте потенциальному зрителю представлено «воскрешение» главной героини Натали после того, как она влюбляется в одного из своих коллег. Согласно тексту синопсиса, любовь выступает в качестве силы, способной вернуть женщине желание испытывать сильные чувства и жить. Идея подкрепляется риторическим вопросом *Choisit-on vraiment par quel moyen on renaît à la vie ?* («Можем ли мы сами выбрать способ возвращения к жизни?») и трактовкой «странности» и «нетипичности» подобной любви – *Markus, un homme très atypique* («Маркус – довольно странный (нетипичный) мужчина»); *Cette histoire de renaissance est aussi celle de l'étrangeté amoureuse* («Историю возрождения и одновременно историю странностей любви»).

Русскоязычный синопсис, в свою очередь, также сохраняет данное значение концепта:

Счастливая жизнь главной героини Натали моментально рушится — её муж погибает под колёсами машины. Чтобы заглушить душевную боль, она полностью посвящает себя работе и быстро продвигается по карьерной лестнице. В один из обыденных дней к ней в кабинет заходит ***невзрачный, скромный коллега*** *по имени Маркус,* ***на которого никто никогда не обращал внимания****. Погруженная в свои мысли,*

охваченная необъяснимым импульсом, Натали целует его. ***С этого дня жизнь двух одиноких сердец кардинально меняется***.

Идея любви как чувства, способного «возродить» человека и вновь пробудить его к жизни, представлена при помощи последнего предложения (*С этого дня жизнь двух одиноких сердец кардинально меняется*), подчеркивающего значение, которое произвела встреча на двух главных героев истории. Отметим, что «нетипичность» Маркуса также сохраняется в тексте синопсиса (*невзрачный, скромный коллега…, на которого никто никогда не обращал внимания*).

В свою очередь, на посвященных кинематографу англоязычных сайтах фигурируют локализованные синопсисы фильма, один из которых утрачивает основное значение концепта ЛЮБОВЬ:

A French woman mourning over the death of her husband three years prior is courted by a Swedish co-worker. (IMDb)

«Вот уже три года носящая траур по умершему мужу француженка принимает ухаживания от своего шведского коллеги».

Локализованный синопсис отличается безэмоциональным повествованием и кратко описывает завязку истории, в том числе сообщая потенциальному зрителю национальности главных героев. Малоформатный текст теряет заложенное в исходном синопсисе значение концепта ЛЮБОВЬ, что может свидетельствовать о том, что он составлялся без опоры на исходный текст.

В свою очередь, второй синопсис кинофильма отличается краткостью и, несмотря на сжатость повествования, передает изначальное значение концепта ЛЮБОВЬ:

A suddenly widowed Parisian executive (Audrey Tautou) ***finds her zest for life returning*** *when she begins a romantic relationship with an employee (François Damiens).* (RottenTomatoes)

«Внезапно овдовевшая руководитель из Парижа (Одри Тоту) обнаруживает, что **к ней возвращается интерес к жизн**и, когда у нее начинаются романтические отношения с её сотрудником (Франсуа Дамьен)».

Само же значение концепта ЛЮБОВЬ передано при помощи фразы *finds her zest for life returning* («… обнаруживает, что к ней возвращается интерес к жизни»).

К сохранению информационной и интерактивной составляющих прагматического потенциала также можно отнести феменомен частичной локализации субвидемы «шортс», когда адаптации подвергается только одна из составляющих МФТ, как правило, графическая – с субтитрами и малоформатным комментарием в качестве основных элементов. При этом вербальная составляющая может не подвергаться адаптации и сохранять язык оригинала [Анисимов, Анисимова 2024].

Примером сохранения одновременно всех трех составляющих (аттрактивной, информационной и интерактивной) прагматического потенциала исходного МФТ при его локализации является адаптация кинопостера в ином лингвокультурном пространстве с сохранением всех элементов, присущих исходному малоформатному тексту. Обозначенное положение иллюстрируют локализованная афиша американского кинопроизведения *Jurassic World: Fallen Kingdom* (дословный перевод – «Мир Юрского периода: Падшее королевство», российская локализация – «Мир Юрского периода 2», 2018, реж. Х.А. Байона) во французском прокате (рис. 26):



Рис. 26. Исходный и локализованный постеры кинофильма *Jurassic World: Fallen Kingdom* (2018, реж. Х.А. Байона)

Источник: [реж. Х.А. Байона, 2018].

На постерах сохранены все элементы иконической и графической составляющих постера, важные для восприятия потенциальным зрителем – исходное изображение, кинозаголовок, слоган, информация о выходе кинофильма на экраны, эмблемы компаний, принимавших участие в продвижении произведения, – что способствует схожему воздействию исходного и локализованного МФТ на потенциального зрителя.

Подчеркнем, что в процессе локализации также могут наблюдаться потери прагматического потенциала, как и случаи неверной локализации малоформатных текстов, не являющиеся предметом диссертационного исследования.

Реализация прагматического потенциала локализованных малоформатных текстов кинодискурса становится возможным за счет сохранения определенных единиц исходного текста, несущих основную прагматическую (аттрактивную, информационную и интерактивную) нагрузку. Такие единицы именуются в диссертации *прагма-семантическим компонентом малоформатных текстов кинодискурса*, интегрирующим

единицы или смысловые части малоформатного текста кинодискурса, которые являются его неотъемлемой частью и оказывающие аттрактивное, информационное и/или прагматическое воздействие на реципиента-потенциального зрителя.

Прагма-семантический компонент малоформатного текста кинодискурса варьируется в зависимости от его структуры и семиотической природы. У кинозаголовка и слогана прагма-семантический компонент представлен отдельными лексемами, у синопсиса – собственно лексемами, предложениями и смысловыми частями. Более сложную организацию имеет прагма-семантический компонент постера и трейлера кинофильма: у первого в его состав входят смысловые части иконической и графической составляющих – изобразительный компонент (кадр из кинофильма, коллаж или рисунок), кинозаголовок, слоган, имена актеров, режиссера и его команды, основных протагонистов, информация о дате выхода кинопроизведения в прокат, возрастное ограничение (последнее – опционально). В свою очередь, к прагма-семантическому компоненту трейлера относятся смысловые части его иконической (кадры из кинофильма), графической (совпадают с элементами графической составляющей кинопостера) и вербальной (реплики актеров, закадровый голос) составляющих. Схожий состав имеет и прагма-семантический компонент другого полимодального МФТ кинодискурса – субвидемы «шортс», к которой относятся кадры из кинофильма (как правило, отдельная сцена) и звучащие в ней реплики и/или закадровый голос, субтитры, малоформатный комментарий и малоформатный гипертекстовый комментарий. Однако, в случае с субвидемой «шортс» допустимо говорить только о так называемой «частичной локализации» [Анисимов, Анисимова 2024], поскольку трансформации подвергается всего один из компонентов МФТ. В прагма-семантический компонент малоформатного текста кинодискурса также правомерно включить общую стилистику исходного и локализованного элемента.

Сохранение прагматического потенциала кинотекста актуально и при локализации полноформатного текста кинодискурса – собственно кинофильма. В этом случае основное отличие от локализации малоформатных текстов кинодискурса состоит в необходимости подвергнуть адаптации каждую из сцен кинопроизведения, сохранив, таким образом, и её прагматическую (аттрактивную, информационную и интерактивную) нагрузку. Дополнительным отличием является сохранение так называемого *смыслового потенциала*, передаваемого каждой сценой произведения как его элементом, а также всем кинофильмом. Посредством смыслового потенциала кинофильма зрителю транслируется замысел коллективного автора произведения, в том числе заложенные идеи и мысли режиссера и его команды.

Как и два малоформатных текста кинодискурса – трейлер и субвидема «шортс», кинофильм представляет собой полимодальный текст, включающий в себя три основные составляющие – иконическую (визуальную), вербальную и графическую. Элементом иконической составляющей являются кадры кинопроизведения, вербальной – реплики персонажей и закадровый голос, графической – все собственно текстовые элементы – название, имена актеров, режиссера и его команды, надписи, субтитры (при наличии), титры и др. Аудиальная составляющая полимодальных текстов кинодискурса, включающая звуки неречевой природы (музыка, аекстический шум и др.) не подвергается анализу в диссертации вследствие ее нелингвистической природы. Каждая сцена кинофильма равнозначно включает в себя перечисленные три составляющие. Именно три составляющие кинофильма как полимодального полноформатного текста кинодискурса выступают в качестве его прагма-семантического компонента.

При этом подвергнуть существенной адаптации конкретную сцену – значит в большинстве случаев изменить её вербальную и графическую составляющую при помощи корректировки реплик героев/закадрового голоса и переводных субтитров соответственно. Иконическая составляющая

конкретной сцены как правило не подлежит изменению (исключения составляют приводимые в § 3.6.2 трансформации персонажей мультипликационных фильмов для различных стран и лингвокультур, а также удаления сцен), в то время как иконическая составляющая самого кинофильма может быть преобразована путем удаления ряда сцен, по каким-либо причинам (культурным, историческим, политическим, религиозным) невозможным к показу в рамках проката зарубежом. Подобный прием локализаторов может быть соотнесен с идеологической функцией переводческой деятельности, которую Р.К. Миньяр-Белоручев определял как умение, в том числе, принимать во внимание мировоззренческий аспект речевого произведения и сохранять (в данном случае – редуцировать или трансформировать) его идеологический компонент [Миньяр-Белоручев 1986].

Примером локализации отдельных сцен, являются сцены из англоязычного кинофильма *The Hitman's Bodyguard* («Телохранитель киллера», 2017, реж. П. Хьюз), главный антагонист которого в оригинальной англоязычной версии – диктатор из Белоруссии Владислав Духович (Vladislav Dukhovich). При локализации кинофильма в российском прокате герой заменяется на «диктатора из Боснии», а ряд сцен с упоминанием Белоруссии при помощи элементов графической составляющей подвергается корректной адаптации: например, вместо текста *Belarus/former Soviet Union* указывается *Босния и Герцеговина. Бывшая Югославия* (рис. 27).

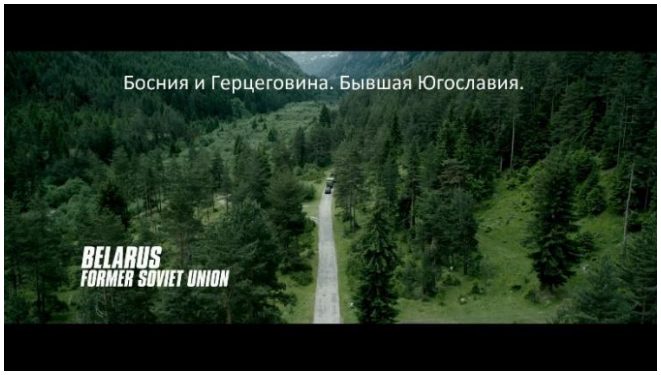


Рис. 27. Замена элемента графической составляющей кинофильма при локализации

Источник: [реж. П. Хьюз, 2017].

Однако в ряде сцен, где помимо графической была подвергнута замене и вербальная составляющая, локализаторам пришлось сохранить отсылки к Белоруссии (например, флаги в руках митингующих) в иконической составляющей произведения, что, вероятно, является их ошибкой, которая в итоге приводит к непониманию и диссонансу зрительного и аудиального восприятия кинофильма.

Подчеркнем, что для достижения грамотной локализации всех видов кинотекста в ином лингвокультурном пространстве немаловажную роль играет умение переводчика и других локализаторов сохранить присутствующие в мало- и полноформатных текстах интертекстуальные связи [Anisimov, Anisimova 2024], которые могут быть понятны представителю иной лингвокультуры наравне со зрителем в той лингвокультуре, где создается кинофильм.

Таким образом, локализация кинотекста представляет собой комплексный феномен, основным отличием которого от перевода является участие совокупности лиц – локализаторов – в процессе адаптации мало- и полноформатного текста в ином лингвокультурном пространстве и требующее изменения, наряду с графической (текстовой) и вербальной (речевой), также и иконической составляющей (в случае с поликодовыми и полимодальными текстами кинодискурса), а также составление локализованного кинотекста без существенной опоры на исходный, что не может в полной мере соотноситься с понятием перевод как передачей содержания текста на одном языке средствами другого языка. Будучи сложным феноменом, грамотная локализация кинотекста в ином лингвокультурном пространстве связана с сохранением аттрактивной, информационной и интерактивной составляющих прагматического потенциала (а в случае с кинофильмом – еще и смыслового потенциала сцены и всего произведения), тесно связанного с корректной адаптацией прагма-семантического компонента кинотекста.

3.6.2. Иерархия исходного и локализованного кинотекста

Исходный и локализованный кинотекст образуют самостоятельное семиотическое подпространство, которое включает в себя в узкой трактовке все исходные и локализованные единицы кинотекста конкретного кинофильма (кинофильм, кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер, субвидема «шортс»). В соответствии с более широкой трактовкой семиотического подпространства исходного и локализованного кинотекста правомерным является включение в него всех когда-либо созданных исходных и локализованных кинотекстов. Установленная иерархия этого семиотического пространства будет одинаковой при любой из предложенных трактовок анализируемого семиотического подпространства.

В рамках диссертационного исследования под исходным кинотекстом (ИКТ) мы будем понимать текст, подвергаемый переводу [Алексеева 2004, с. 128] и адаптации в новом лингвокультурном (в некоторых случаях – даже лингвосоциокультурном) пространстве, то есть претерпевающий локализацию в широком смысле. Локализованный кинотекст (ЛКТ) трактуется как текст, возникший в результате деятельности переводчика и иных лиц, участвующих в адаптации и продвижении кинопроизведения в прокате другой страны [Анисимов 2025в]. Для единообразия применяемой терминологии нами также используются термины исходный МФТ/кинофильм и локализованный МФТ/кинофильм.

Изучение иерархии ИКТ-ЛКТ проводится нами на основании двух основных критериев:

- *очередность создания кинотекста*, то есть первичность генеза одного из двух сопоставляемых текстов (ИКТ и ЛКТ) и, соответственно, возможность выполнения одним из текстов роли так называемого *базового текста* (текста, с опорой на который происходит создание его функционального эквивалента);

- *бо́льшая семантическая и/или прагматическая связь с замыслом коллективного автора кинофильма*, то есть сюжетом и основными идеями, заложенными в произведении.

Обозначенные критерии применяются как при анализе иерархии ИКТ и ЛКТ малоформатных текстов кинодискурса, так и полноформатного текста – кинофильма. Последовательно обратимся к каждому из элементов кинотекста для рассмотрения обозначенного типа иерархии.

Обращение к **локализации кинозаголовка** как основного элемента класса МФТ кинодискурса позволяет говорить о преимущественном желании локализаторов сохранить его исходный прагма-семантический компонент, в том числе посредством дословного перевода названия: фр. *Yves Saint Laurent* – рус. «Ив Сен-Лоран» (2014, реж. Ж. Леспер) – англ. *Yves Saint Laurent*; фр. *Coco avant Chanel* (2009, реж. А. Фонтен) – рус. *Коко до Шанель* – англ. *Coco Before Chanel*, англ. *Back to the Future* (1985, реж. Р. Земекис) – рус. *Назад в будущее* – фр. *Retour vers le futur*, англ. *The Prestige* (2006, реж. К. Нолан) – рус. *Престиж* – фр. *Le Prestige*, рус. *Левиафан* (2014, реж. А. Звягинцев) – фр. *Léviathan* – англ. *Leviathan*, рус. *Жена Чайковского* (2022, реж. К. Серебренников) – фр. *La Femme de Tchaïkovski* – англ. *Tchaikovsky's Wife*.

Существуют также случаи адаптации названия кинопроизведения под конкретную целевую аудиторию, краткого описания возможного сюжета, а также попытки адекватно передать зрителю из другой лингвокультуры понятия, содержащиеся в исходном названии, включая поиск аналогии с уже вышедшими в прокат фильмами: фр. *Dalida* (досл. «Далида», 2016, реж. Л. Азуэлос) – рус. *Любовь и страсть. Далида*, рус. *Они сражались за Родину* (1975, реж. С. Бондарчук) – англ. *They Fought for their Country*, фр. *Le Larbin* (досл. «Холоп», 2024, реж. А. Шарло, Ф. Манье) – рус. *Холоп из Парижа*.

Реже локализаторами подбирается вариант кинозаголовка, не обладающий общей семантикой с исходным названием: фр. *Demain tout commence* (досл. «Все начнется завтра», 2016, реж. Ю. Желен) – рус. *2+1*, англ. *Siberia* (досл. «Сибирь», 2018, реж. М. М. Росс) – рус. *Профессионал*, рус.

Кремень (2007, реж. А. Мизгирёв) – англ. *The Hard-Hearted* (досл. «Жестокосердный»). Последний прием в основной связан с желанием привлечь к просмотру дополнительную целевую аудиторию, повысив коммерческий успех кинофильма в прокате.

Проведенный анализ исходных и локализованных кинозаголовков показал, что исходный кинозаголовок будет являться элементом более высокого уровня иерархии в связи с тем, что с опорой на него выбирается подходящий функциональный эквивалент для названия кинофильма в иноязычном прокате. В случае с полным несовпадением исходного и локализованного кинозаголовков фильма, исходный заголовок также занимает более высокое положение в иерархии, так как он обладает большей семантической связью с замыслом авторов произведения, в том числе сюжетом и основными идеями кинофильма.

Обращаясь к **синопсису кинофильма**, представляющему потенциальному зрителю завязку сюжета и основных героев кинопроизведения, отметим следующую тенденцию локализации: адаптируя синопсисы кинофильмов, локализаторы стараются осуществить дословный перевод, сохранив, в том числе, общую стилистику и информативность малоформатного текста.

В случае изменения названия кинофильма в прокате другой страны, авторы локализованного синопсиса стремятся одновременно адаптировать его под локализованный кинозаголовок (в случае его существенного отличия от исходного) и целевую аудиторию кинофильма. Последнее преобразование требует избегать табуированных для конкретного лингвокультурного сообщества тем. Примером подобного приема может служить приведенный выше локализованный в российском прокате синопсис франкоязычного кинофильма *Les profs* (дословный перевод – «Преподы», российская локализация – «Безумные преподы», 2013, реж. П.-Ф. Мартен-Лаваль), содержащий российские реалии (*ЕГЭ*), а также разговорную, сниженную и жаргонную лексику (*бездельники*, *раздолбаи*, *десант сумасбродных преподов*,

брутальный качок, *отвязная толстуха*, *сексапильная шоколадка*, *любитель покурить травку*), свойственная молодежной аудитории (см. с. 367 диссертации).

Схожую адаптацию также можно проследить на примере локализации синопсиса англоязычного кинофильма *What We Do in the Shadows* (дословный перевод – «Чем мы занимаемся в тени», российская локализация – «Реальные упыри», 2014, реж. Дж. Клемент, Т. Вайтити):

ИКТ: *Vampire housemates (Jemaine Clement, Taika Waititi, Jonathan Brugh) try to cope with the complexities of modern life and show a newly turned hipster (Cori Gonzalez-Macuer) some of the perks of being undead.*

«Соседи-вампиры (Джемейн Клемент, Тайка Вайтити, Джонатан Бру) пытаются справиться со сложностями современной жизни и показать новоявленному хипстеру (Кори Гонсалес-Макуэр) некоторые преимущества жизни нежити».

ЛКТ: *История жизни Виаго, Дикона и Владислава — трёх соседей и по совместительству бессмертных вампиров, которые всего лишь пытаются выжить в современном мире, где есть арендная плата,* ***фейсконтроль*** *в ночных клубах, губительный солнечный свет и другие неприятности.*

Адаптировав название в российском прокате как *Реальные упыри*, возможно, для приближения к жанру фильма (комедия, ужасы), локализаторы уходят от безэмоционального стиля исходного синопсиса, трансформировав его стилистику под более «молодежное» название (которое перекликается с популярным в то время сериалом *Реальные пацаны*, 2010-2023, реж. А. Зайцев, А. Дулерайн, А. Щукин и др.), в том числе добавив соответствующую лексику (фейсконтроль).

Локализованный синопсис также может составляться заново с учетом лингвокультурных реалий страны проката или дополнительных знаний локализаторов о конкретном событии и героях кинофильма (в случае с документальным кинофильмом, многосерийным художественным кинофильмом или художественным кинофильмом, основанном на реальных событиях). Важную роль также играют определенные реалии, например, исторические, которые необходимо пояснить потенциальному зрителю другой

лингвокультуры. В качестве примера приведем локализацию синопсиса русскоязычного кинофильма *Викинг* (2016, реж. А. Кравчук) во французском прокате:

ИКТ: *Раннее Средневековье. Время тяжелых мечей и темных законов крови. Правящий род в раздоре. Вина за случайную смерть брата легла на Великого князя, и по закону мстить ему должен младший брат — бастард. За отказ убивать он заплатит всем, что у него было, потому что «для мира нужно больше мечей, чем для войны».*

ЛКТ: *Trois frères se disputent le territoire viking de la Russie Kiévienne. Leur père mort, ils se livrent à une guerre de vengeance sans merci. Le jeune prince Vladimir, forcé à l'exil, se retrouve confronté à son frère Yaropolk, déjà responsable de l'assassinat de son autre frère Oleg. Vladimir décide alors d'affronter le meurtrier de son frère afin de récupérer le commandement de la ville de Kiev : animé par une volonté d'y apporter enfin la paix, il mènera son peuple au "Baptême de Russie".*

«Три брата сражаются за «земли викингов» в Киевской Руси. После смерти отца они погрязли в беспощадных междоусобных войнах. Молодой князь Владимир, вынужденный отправиться в изгнание, сталкивается со своим братом Ярополком, ранее убившим своего брата Олега. Тогда Владимир решает дать отпор убийце брата, чтобы вернуть себе власть над Киевом: движимый желанием наконец установить мир, он поведёт свой народ к "Крещению Руси"».

Особое внимание в локализованном синопсисе уделяется действующим лицам-князьям Ярополку и Владимиру (с упоминанием также третьего князя – Олега), а также детальным описанием мотивации персонажей и завязки сюжета, отсутствующей в исходном синопсисе.

Подобный прием характерен и для более раннего периода кинопроизводства: так, синопсис франкоязычного фильма *Paris brûle-t-il?* («Горит ли Париж?», 1966, реж. Р. Клейман) при локализации в российском прокате также представляет потенциальному зрителю действующих лиц киноленты (генерал фон Хольтиц, генерал Леклерк, будущий премьер-министр Франции Шабан-Дельмас):

ИКТ: *Au début du mois d'août 1944, l'arrivée des armées alliées dans la capitale est imminente. Hitler donne l'ordre d'anéantir Paris...*

«В начале августа 1944 года освобождение столицы армиями союзников становится неизбежным. Гитлер отдает приказ уничтожить Париж…»

ЛКТ: *Гитлер издаёт чудовищный приказ о минировании Парижа и поручает* ***генералу фон Хольтицу*** *стереть город с лица земли.* ***Генерал Леклерк****, возглавляющий бронетанковую дивизию, а также французское сопротивление во главе с* ***будущим премьер-министром Франции - Шабан-Дельмасом*** *- должны сделать всё, чтобы спасти родной город от уничтожения.*

Подчеркнем, что несмотря на достаточно широкую возможную автономию ЛКТ от ИКТ в случае с синопсисом кинофильма, локализованный синопсис в большинстве случаев создается с опорой на исходный синопсис, что подтверждается вышеприведенными примерами, где ИКТ подвергается интертекстуализации при создании ЛКТ: ср. ИКТ: «Вина за случайную смерть брата легла на Великого князя, и по закону мстить ему должен младший брат — бастард» – ЛКТ: *Vladimir décide alors d'affronter le meurtrier de son frère afin de récupérer le commandement de la ville de Kiev* («Владимир решает дать отпор убийце брата, чтобы вернуть себе власть над Киевом»); ИКТ: *Hitler donne l'ordre d'anéantir Paris...* («Гитлер отдает приказ уничтожить Париж…») – ЛКТ: «Гитлер издаёт чудовищный приказ о минировании Парижа и поручает генералу фон Хольтицу стереть город с лица земли». Опора на исходный синопсис является неслучайной: обычно этот МФТ составляется до появления кинофильма в прокате и у локализаторов не всегда есть возможность ознакомиться с содержанием кинопроизведения, чтобы внести существенные дополнения в ЛКТ, особенно, если выход кинофильма в прокат осуществляется одновременно в нескольких странах.

Подчеркнем, что не совпадающий по содержанию и/или стилистике локализованный синопсис может составляться локализаторами как в стране проката, так и командой, продвигающей кинофильм зарубежом.

Ввиду зависимости (полной или частичной) локализованного синопсиса от исходного синопсиса, именно исходный МФТ будет являться элементом более высокого уровня иерархии. Зависимость ИКТ от ЛКТ в случае с синопсисом кинофильма в основном проявляется в информации,

предоставляемой локализаторами исходными МФТ, а также интертекстуальных связей между исходным и локализованным малоформатным текстом.

Обращение к особенностям локализации **слогана кинофильма** позволяет выявить схожие тенденции в адаптации МФТ. Однако, в отличие от обозначенных выше характеристик иерархии исходного и локализованного кинозаголовка и синопсиса, исходный и локализованный слоганы кинофильма обладают двойственной иерархией.

Слоган может быть переведен дословно, как произошло в случае локализации МФТ англоязычного кинофильма *The First Purge* во французском прокате (дословный перевод – «Первая судная ночь», российская локализация – «Судная ночь. Начало», французская локализация – « American Nightmaire » / «Американский ночной кошмар», 2018, реж. Г. МакМюррей), который звучит как *A nation reborn – La Renaissance d'une nation* («Возрождение нации»). Дополнительным примером может служить локализация слогана франкоязычного фильма *Le Tout Nouveau Testament* («Новейший завет», 2014, реж. Ж. ван Дормель). *Dieu existe. Il habite à Bruxelles* в российском прокате как «Бог существует, он живет в Брюсселе». Локализованный слоган может сохранять семантику, свойственную исходному МФТ: например, слоган англоязычного кинофильма *Book Club* («Книжный клуб», « Le Book Club », 2018, реж. Б. Холдермэн) *The Next Chapter is Always the Best* («Следующая глава [жизни] всегда самая лучшая») был локализован во французском и российском прокатах как *Et si le meilleur était à venir?* («А что, если лучшее еще впереди?») и *Новая глава самого скандального романа* соответственно.

В случае дословного перевода/локализации слогана кинофильма, а также при сохранении локализованным слоганом семантики исходного, более иерархически высокое положение будет занимать исходный слоган, поскольку именно он является базовым текстом, который подвергается адаптации в процессе локализации кинофильма в прокате другой страны.

Другим вариантом локализации слогана является переосмысление ИКТ для придания ему большей броскости и эмоциональности или его полная замена на более броский ЛКТ. Так, слоган русскоязычного кинофильма *Верность* (2019, реж. Н. Сайфуллаева) *Веришь или врешь?* заменяется во французском прокате на *Qui résiste à l'interdit?* («Кто сможет сопротивляться запретному плоду?»), а слоган кинофильма *Guardians of the Galaxy* («Стражи Галактики», 2014, реж. Дж. Ганн) *Мстители спасают лишь Землю бренную, а эти ребята спасают Вселенную*, обладающий высокой интертекстуальной нагрузкой, включающей произведение в кинофраншизу "Marvel", не фигурирует в числе слоганов киноленты для англоязычного проката. Аналогичным примером может служить уже упомянутый слоган фильма *Les profs* (дословный перевод – «Преподы», российская локализация – «Безумные преподы, 2013, реж. П.-Ф. Мартен-Лаваль) *Aux pires élèves, les pires profs* («Худшим ученикам – худших учителей»), замененный в российском прокате на *Ты у нас научишься, детка!*

В случае несовпадения семантики исходного и локализованного слоганов и составления ЛКТ без опоры на ИКТ, элементы семиотического подпространства ИКТ-ЛКТ не будут находиться в иерархических отношениях, поскольку локализованный слоган создан без опоры на исходный, а только с учетом жанровой составляющей кинопроизведения или потребности целевой аудитории в стране проката фильма.

Таким образом, иерархию между исходным и локализованным слоганом можно установить только в случае опоры ЛКТ на ИКТ в процессе локализации (дословный перевод исходного слогана, перевод с сохранением прагма-семантического компонента исходного слогана). В случае с созданием нового слогана с опорой на другие малоформатные тексты кинодискурса, сюжет кинофильма или различные экстралингвистические факторы, использование которых может повысить успех кинофильма в прокате, отношения иерархии между слоганами отсутствуют. Невозможность установления иерархии между исходным и локализованным слоганами кинофильма в этом случае

обусловлена потерей семантической составляющей ИКТ со стороны ЛКТ в угоду большей броскости и эмотивности слогана.

Особенности локализации **кинопостера** тесно связаны с его поликодовой семиотической природой (иконической и графической составляющими), а также включения в состав афиши других МФТ кинодискурса – кинозаголовка и слогана. Основными типами локализации кинопостера являются сохранение, добавление или опущение прагма-семантического компонента, а также смешанный тип, характеризующийся одновременно добавлением и опущением прагма-семантического компонента [Анисимов 2025ж].

Наибольшей трансформации в процессе локализации подвергается графическая составляющая кинопостера, включающая в себя кинозаголовок, имена режиссера и его команды, логотипы компаний, участвовавших в создании и продвижении кинофильма, имена актеров, слоган кинофильма, номинации кинофильма на кинематографические премии и участие кинофильма в различных кинофестивалях. Преимущественная адаптация графической составляющей в новой лингвокультуре связана с тем, что именно она сообщает зрителю фактологически значимую информацию, которая необходима для принятия решения о просмотре того или иного кинофильма. Трансформация иконической составляющей кинопостера, представленной кадром из кинофильма или его трейлера, коллажем (в ряде случаев – рисунком), происходит значительно реже и в основном связана с ее преобразованием под новый кинозаголовок или устранением табуированных для принимающей культуры элементов.

Проиллюстрируем сказанное на примере локализации афиши французского кинофильма *Qu’est-ce qu’on a encore fait au Bon Dieu?* (дословный перевод – «Чем же мы прогневили Бога?», российская локализация – «Самая безумная свадьба», 2019, реж. Ф. де Шоврон) в российском прокате. Адаптация постера для русскоязычной аудитории представляет собой смешанный вариант локализации прагма-семантического

компонента, затрагивающий изменения в графической и иконической составляющих МФТ [Анисимов 2025ж].



Рис. 28. Смешанный тип локализации прагма-семантического компонента кинопостера. Кинофильм *Qu'est-ce qu'on a encore fait au Bon Dieu ?* / *Самая безумная свадьба* (2019, реж. Ф. де Шоврон).

Источник: [реж. Ф. де Шоврон, 2019].

В рассматриваемом примере наибольшей трансформации и изменению прагма-семантического компонента подвергается графическая составляющая кинопостера. Наблюдается опущение упоминания об актерах, режиссере кинофильма и именах главных героев произведения, располагающихся снизу и сверху от образов их персонажей. Взамен при локализации авторы помещают на кинопостер новый слоган *Никогда такого не было и вот опять!*, являющийся прецедентным высказыванием советского и российского политического деятеля В.С. Черномырдина. Также на локализованный кинопостер помещаются краткая характеристика кинофильма («Беспардонно неполиткорректная комедия»), вместе со слоганом афиширующая зрителю комедийный жанр кинофильма и содержащая апелляцию к его сюжетной составляющей, а также информация о выходе кинофильма в российский прокат («С 1 июля в кино») и логотипы кампаний, участвующих в продвижении киноленты на экраны в России. Иконическая составляющая

кинопостера подвергается меньшим изменениям: ее основу составляет тот же кадр, который присутствует на исходном постере, однако при локализации добавляются изображения ангелов, символизирующих свадьбу. В данном случае мы также наблюдаем незначительную адаптацию иконической составляющей кинопостера к локализованному кинозаголовку, содержащему, в отличие от исходного названия кинофильма, лексему «свадьба» (оригинальное название можно перевести как «Чем же мы снова прогневили Бога?»). Подчеркнем, что подобная локализация кинозаголовка и кинопостера носит информационно-прагматический характер, где малоформатные тексты адаптируются к основной сюжетной линии кинофильма. Дополнительно считаем важным отметить сохранение основной красно-синей цветовой гаммы исходного кинопостера в процессе его локализации, в том числе с учетом элемента хромографемики: на обоих постерах новый компонент, указывающий на вторую часть многосерийного кинофильма («encore / ещё» во французском варианте и «самая» в русском), выделен синим цветом. Таким образом, изменения, произведенные в прагма-семантическом компоненте графической и иконической составляющих кинопостера, способствуют не только сохранению, но и увеличению аттрактивной, информационной и интерактивной составляющих прагматического потенциала постера, что может привести к привлечению большего числа зрителей к просмотру кинопроизведения и увеличению его кассовых сборов в прокате.

Учет прагма-семантического компонента кинопостера является важным и в случае определения иерархии исходного и локализованного МФТ. Сохранение всех элементов прагма-семантического компонента означает полную локализацию кинопостера в ином лингвокультурном пространстве. При опущении прагма-семантического компонента исходного постера или добавлении новых элементов при локализации малоформатного текста, информация и прагматическое воздействие на зрителя, заложенные в ИКТ, могут подвергаться существенным изменениям, что позволяет говорить о частичной локализации кинопостера. Подчеркнем, что в случае полной

локализации кинопостера ЛКТ опирается на ИКТ, следовательно, исходный кинопостер будет представлять собой элемент более высокого порядка в иерархии ИКТ-ЛКТ, т.к. существование локализованного постера без исходного постера становится невозможным. Исходный кинотекст оказывается иерархически выше локализованного кинотекста и в случае с частичной локализацией кинопостера, поскольку в большинстве случаев иконическая составляющая постера кинофильма не подвергается трансформации, а изменение графической составляющей, в частности, расположение ее элементов на кинопостере, происходит с опорой на исходный кинопостер.

Таким образом, в обоих рассмотренных случаях (полная и частичная локализация кинопостера) ИКТ является более высоким элементом иерархии по отношению к ЛКТ.

Локализация полимодального МФТ кинодискурса – трейлера кинофильма, также имеет ряд особенностей, связанных с тремя его основными составляющими (иконической, вербальной и графической). Основными особенностями локализации англоязычных и франкоязычных трейлеров являются добавление, опущение и замена прагма-семантического компонента исходного трейлера. При этом трансформации подвергаются как вербальный, так и визуальный компоненты ИКТ.

Типичным примером добавления прагма-семантического компонента является указание на возрастной рейтинг для просмотра кинофильма, которое является обязательным в России, и размещение логотипа российской компании-прокатчика с возможной озвучкой ее названия закадровым голосом.

В качестве замены прагма-семантического компонента приведем в пример изменения в графической составляющей трейлера *Hacksaw Ridge* (дословный – «Хребет в форме ножовки», что представляет собой топоним – основное место действия фильма, российская локализация – «По соображениям совести», 2016, реж. М. Гибсон): фразы *From the Academy Award Winning Dorector of Braveheart* («От режиссера-обладателя премии

[“Оскар”] за фильм “Храбрая Сердце”), *One of the America’s greatest heroes* («Один из величайших героев Америки») и *November* («Ноябрь») подвергнуты трансформации в русскоязычной версии трейлера – локализованный МФТ содержит фразы *Режиссер Мэл Гибсон/Лауреат премии “Оскар” за фильм “Храброе Сердце”*, *Он был настоящим героем войны* и *В кино с 17 ноября*. Осуществленные локализаторами замены носят прагматический характер, связанный с адаптацией МФТ в ином лингвокультурном пространстве: российскому зрителю уточняется имя режиссера-обладателя «Оскара» и конкретная дата выхода кинофильма в прокат. Кроме того, фраза «Один из величайших героев Америки» заменяется на более нейтральную, но сохраняющую отсылку к содержанию и жанру кинофильма «Он был настоящим героем войны».

Опущение прагматически-значимой информации можно проследить на примере локализации трейлера кинофильма *On ne choisit pas sa famille* (дословный перевод – «Семью не выбирают», российская локализация – «Папаши без вредных привычек», 2011, реж. К. Клавье), где наибольшее изменение претерпел именно иконический компонент. Сюжет построен вокруг пары двух женщин нетрадиционной ориентации, Алекс и Ким, заинтересованных в удочерении маленькой девочки в Таиланде. Сезар, брат Алекс, помогает им, играя роль «мужа» Ким перед местным доктором (иммигрировавшим в Таиланд французом). Тема нетрадиционных отношений является табуированной для российского общества, в связи с чем при локализации трейлера подбираются совершенно другие сцены, в которых указанная тема опущена. Сохранены только две сцены исходного трейлера, не затрагивающие табуированную тему. Подчеркнем, что в случае трансформации иконического компонента трейлера, изменению также подвергается и вербальный компонент за счет использования других реплик персонажей в замененных сценах.

Установление иерархии исходного и локализованного трейлеров требует учитывать зависимость локализованного трейлера от исходного.

Используемые в процессе локализации приемы (добавление, опущение, замена прагма-семантического компонента и, следовательно, прагматически-значимой информации) применяются с опорой на исходный трейлер. Следовательно, исходный трейлер служит опорой для локализованного трейлера и является элементом более высокого уровня иерархии по отношению к локализованному трейлеру. При существенном изменении трейлера кинофильма в процессе локализации за основу также принимается исходный трейлер, который впоследствии подвергается трансформации. Кроме того, более высокое положение в иерархии исходного трейлера, подвергающегося трансформации, обусловлено тем, что он наиболее полноценно передает всю информацию, заложенную авторами. Таким образом, и в случае существенного расхождения ИКТ и ЛКТ исходный трейлер будет иерархически выше локализованного.

Говоря о последнем элементе класса МФТ кинодискурса – субвидеме «шортс» – отметим, что в этом случае не представляется возможным установить иерархию между ИКТ и ЛКТ, поскольку сам процесс локализации субвидемы, описанный выше и охарактеризованный как частичная локализация, то есть адаптация для иноязычной аудитории одной из составляющих короткометражного видеофрагмента (как правило, вербального), не позволяет выявить как таковые исходный и локализованный текст.

Таким образом, в ходе анализа МФТ кинодискурса устанавливается более высокое иерархическое положение исходного кинотекста в случае с кинозаголовком, синопсисом, кинопостером и трейлером кинофильма ввиду их более раннего генеза и опоры локализаторов на ИКТ при создании ЛКТ. Исходный слоган находится выше по иерархии по отношению к локализованному только в случае выполнения им роли базового текста для локализованного слогана. Установление иерархии исходного и локализованного кинотекста при изучении субвидемы шортс не

представляется возможным ввиду отсутствия как таковых исходного и локализованного кинотекста при частичной локализации МФТ.

Обращение к иерархии исходного и локализованного кинотекста возможно также на примере полноформатных полимодальных текстов – кинофильмов. Подчеркнем, что на данный момент в научном сообществе существует высокий интерес к анализу адаптации кинофильмов в ином лингвокультурном пространстве и различным аспектам локализации/перевода кинопроизведения как основного продукта киноиндустрии [Зайченко, Самодурова 2020, Jia 2024, Sakareva 2023, Jin, Zhang, He 2022, Markova, Bortnikov 2019, Meng, Chen 2014]. Проведенный анализ 600 франко- и англоязычных кинофильмов и их локализованных вариантов в российском прокате периода 1990-2024 гг. показал, что основным изменением при адаптации становятся удаление сцен, содержащих в себе скандальные, антиобщественные и табуированные для российского общества темы, а также добавление вербального (речевого) элемента в локализованный кинофильм.

Так, при локализации франкоязычного кинофильма *Les Olympiades* (дословный перевод – «Олимпиады», российская локализация – «Париж, 13 округ», 2021, реж. Ж. Одиар) была удалена сцена с поцелуем двух главных героинь, поскольку тема однополых отношений является табуированной для российского общества. Сцены с однополыми отношениями были также вырезаны в англоязычном фильме *Rocketman* («Рокетмен», 2019, реж. Д. Флетчер) финальные титры которого подлежали корректировке ввиду содержания в них информации об усыновлении Элтоном Джоном (фильм является его биографией) детей.

Удаление сцен в локализованной версии кинофильма также может проводится в связи с необходимостью присвоить выходящему в прокат кинопроизведению соответствующий «возрастной рейтинг» или из-за ограничения длительности фильма или сериала. К примеру, во франкоязычном сериале *Hélène et les Garçons* («Элен и ребята», 1992-1994, реж. Ж. Самин, Ж. Эспинасс, М. Фоссорье и др.) каждая из 26-минутных серий

была сокращена до 22 минут в связи с требованиями рекламодателей. При этом, сериал не претерпел существенных изменений в сюжетной линии, поскольку удалению подлежали сцены, напрямую не затрагивающие сюжет произведения.

В свою очередь, добавление вербального компонента в локализованную версию кинофильма преимущественно обусловлено необходимостью упоминания компании-дистрибьютора, а также актеров дубляжа, озвучивавших роли для русскоязычной версии кинофильма [Анисимов 2025в].

При локализации англоязычных, преимущественно американских кинофильмов в российском прокате также наблюдается трансформация сцены, в том числе замена второстепенных персонажей, не играющих главные роли, а также замена вербальной (звуковой) составляющей кинофильма при сохранении его иконической (изобразительной) составляющей. Замена второстепенных персонажей свойственна ряду англоязычных (американских) мультипликационных фильмов, выходящих в международный прокат. Характерным примером является проиведенное преобразование в мультипликационном фильме *Cars 2* («Тачки 2», 2011, реж. Дж. Лассетер, Б. Льюис): замене подвергается второстепенный герой Джефф Горвет, измененный в российской локализации на гоночный автомобиль Виталий Петров, названный в честь русского гонщика Формулы-1. Во французском прокате данный автомобиль подлежит замене уже на персонажа Raoul ÇaRoule (Рауль СаРуль). В мультфильме *Planes* («Самолеты», 2013, реж. К. Холл) присутствует киногероиня Рошель, которая в русскоязычном прокате носит имя Татьяна. Основным отличием подобной трансформации является локализация мультипликационного фильма самим коллективным автором произведения, а не командой локализаторов в стране проката.

Примером замены вербального компонента является корректировка одной из второстепенных сцен киноленты *Avengers: Endgame* («Мстители: Финал», 2019, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо), где мужчина повествует «о свидании с партнером», которое в локализованной версии заменили на «ужин» без

упоминания пола партнера в реплике персонажа, вследствие табуированности темы однополых отношений в русской лингвокультуре.

Во всех рассмотренных нами случаях исходный кинофильм будет являться более высоким элементом иерархии по отношению к его локализованной версии, поскольку именно исходная версия обладает полным семантико-прагматическим содержанием и воздействием на зрителя, а также полноценно передает весь замысел «коллективного автора» кинофильма, его сюжет и заложенные в нем идеи.

Таким образом, иерархия исходного и локализованного кинотекста основывается на критериях очередности создания кинотекста и бóльшей семантической и/или прагматической связи с замыслом коллективного автора фильма (сюжетом и заложенными в произведении идеями). В ходе анализа малоформатных текстов кинодискурса (кинозаголовок, синопсис, кинопостер, трейлер) выявляется более высокое иерархическое положение исходного текста по отношению к локализованному ввиду более раннего создания и опоры ЛКТ на ИКТ. Слоган является элементом более высокого уровня обозначенной иерархии только в случае опоры локализованного кинотекста на исходный. Не установлена иерархия исходного и локализованного кинотекста в случае с субвидемой «шортс» вследствие феномена частичной локализации этого МФТ и невозможности определения ИКТ и ЛКТ. Результатом анализа полноформатного текста кинодискурса (кинофильма) также становится определение доминирующего положения исходного кинотекста в иерархии ИКТ-ЛКТ, что связано с его более ранним генезом и полноценным представлением сюжета и замысла коллективного автора. Обращение к интертекстуальности и интертексту в случае определения иерархии ИКТ-ЛКТ носят меньший, по сравнению с другими типами внутренней иерархии кинодискурса, характер. Вместе с тем этот тип внутренней иерархии кинодискурса также основан на интертекстуальных связях, которые возникают между исходным и локализованным кинотекстом и позволяют, в свою очередь, определить преемственность ЛКТ по отношению к ИКТ и

уровень семантической и прагматической связи с сюжетом и основными идеями.

Выводы по Главе 3

Изучение внутренней иерархии кинодискурса проводится в диссертации при помощи анализа внутренней структуры кинотекста как основной составляющей кинодискурса, выступающей базисом для его создания, а также каждого из семиотических подпространств: кинофильма (мультипликационного фильма, сериала), многосерийного кинофильма (многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы), гибридных подпространств *кинофильм-сериал*, *кинофильм-мультипликационный фильм*, *мультипликационный сериал-мультипликационный фильм*, малоформатных текстов кинодискурса (кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер, субвидема «шортс»), исходного и локализованного кинотекста.

При выявлении внутренней иерархии кинодискурса основополагающую роль играют интертекстуальные связи и интертекст, заложенные в каждом из рассматриваемых подпространств. Интертекст, представленный в кинофильме текстами и элементами ряда дискурсов – медиа-, интернет-, рекламного и художественного –, выступает в качестве структурного компонента кинотекста и элемента его внутренней организации. Интертекст отличается особой двойственностью: он может принадлежать как к элементам реального мира, интегрированными в кинофильм, так и специально создаваться для развития сюжета и персонажей произведения. В отличие от полидискурсивных единиц, являющихся одним из ключевых элементов внешней иерархии кинодискурса, интертекст не участвует в создании новых элементов семиотических пространств нескольких дискурсов, а выступает связующим звеном элементов различных дискурсов внутри кинофильма. Интегрирование текстов и элементов других дискурсов в качестве интертекста приводит к потере их идентичности при сохранении формы (или формы и

содержания) собственного дискурса, что обусловливает иерархически более высокое положение кинотекста по отношению к каждому из текстов, входящих в состав кинофильма.

Ключевой особенностью иерархии кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) и его элементов – малоформатных текстов, функционирующих и взаимодействующих со зрителем на предпрокатном этапе (кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер), является их интертекстуальное взаимодействие, основанное на общих в рамках семиотического подпространства кинофильма прецедентных феноменах, сюжете произведения, которые выступают в роли интертекста для МФТ. Более высокое положение формы реализации кинодискурса (кинофильма, мультипликационного фильма, сериала) по отношению к своим заголовкам, синопсисам, слоганам, постерам и трейлерам связано с зависимостью последних от существования самих форм реализации (объектов) кинодискурса как продуктов киноиндустрии. Отсутствие кинофильма, мультипликационного фильма и сериала приводит к невозможности создания и функционирования элементов их семиотических подпространств.

Иерархия многосерийного кинофильма (мультипликационного фильма, сериала-франшизы) является уровневой и основана на отношениях *очередности*, *преемственности* и *интертекстуальности*, возникающих между частями многосерийного произведения. Наиболее высокое положение (первый уровень) в иерархии занимает исходный кинофильм, обусловливающий существование и, в несколько меньшей степени, сюжет и персонажей последующих частей (сиквелов). Каждая последующая часть многосерийного произведения выступает более низким элементов в иерархии по отношению к предыдущей. Приквел, спин-офф и ремейк/ребут находятся вне основной иерархии: каждая из частей многосерийного произведения (при наличии) выступает элементом более низкого уровня по отношению к кинофильму (мультипликационному фильму, сериалу), с которыми он содержит общие интертекстуальные связи, вступая в отношения очередности

и преемственности. Иерархия гибридных семиотических подпространств *кинофильм-сериал*, *кинофильм-мультипликационный фильм* и *мультипликационный сериал-мультипликационный фильм* подчинена единому принципу: более высокое иерархическое положение отводится форме реализации кинодискурса, созданной ранее, что связано с опорой и возможным использованием его сюжета и/или персонажей, а также иных элементов семиотического подпространства, в следующем по хронологии произведении.

Многоуровневая иерархия малоформатных текстов кинодискурса – функционально-прагматических единиц кинотекста (кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер, субвидема «шортс») – устанавливается с опорой на критерии автономности единицы к содержанию кинофильма и этапу/этапам ее создания в процессе производства произведения. Первый уровень иерархии занимает кинозаголовок, второй – синопсис, постер и слоган (последний находится в двойственных иерархических отношениях внутри уровня с первыми двумя), третий – трейлер, четвертый – субвидема «шортс». Идентичной является иерархия МФТ кинодискурса мультипликационного фильма и сериала. В свою очередь, иерархия МФТ многосерийных форм реализации кинодискурса (многосерийный кинофильм, многосерийный мультипликационный фильм, сериал-франшиза; последний – без учета сопоставления МФТ эпизодов-серий) основана на критериях более высокого/низкого иерархического положения самого кинопроизведения в семиотическом подпространстве кинофраншизы и более раннего/позднего генеза МФТ конкретной части формы реализации. Более высокими элементами иерархии являются МФТ исходного многосерийного кинофильма (многосерийного мультипликационного фильма, сериала-франшизы) по отношению к МФТ его сиквелов, МФТ исходного кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) по отношению к МФТ приквела и ремейка/ребута, МФТ одной из частей многосерийной формы реализации по отношению к МФТ спин-оффа, соотносящегося с данной частью.

Установление иерархии исходного и локализованного кинотекста происходит на основании критериев очередности создания кинотекста и бóльшей семантической и/или прагматической связи с замыслом коллективного автора фильма (сюжетом и заложенными в произведении идеями). Исходный кинотекст является элементом более высокого уровня по отношению к локализованному тексту в случае ряда малоформатных (кинозаголовок, синопсис, кинопостер, трейлер) и полноформатного (кинофильм) текста ввиду более раннего генеза ИКТ и опоры ЛКТ на ИКТ. Слоган выступает в качестве иерархически более высокого элемента в случае опоры локализованного слогана на исходный. Невозможным является установление иерархии исходного и локализованного кинотекста субвидемы «шортс», вследствие феномена частичной локализации МФТ, не позволяющим определить исходный и локализованный кинотекст. Несмотря на меньшую зависимость от феномена интертекстуальности, иерархия ИКТ-ЛКТ частично опирается на интертекстуальные связи, возникающие между исходными и локализованными мало- и полноформатными кинотекстами, которые позволяют определить преемственность локализованного текста по отношению к исходному, а также выявить уровень семантической и прагматической связи с сюжетом и основными идеями, заложенными в кинопроизведении.

ГЛАВА 4. КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ В ИЕРАРХИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ КИНОДИСКУРСА

Полноценное определение иерархии семиотического пространства дискурса требует обращения к ряду когнитивных аспектов этой многомерной системы, что приобретает особую актуальность для креативных и прагматически-ориентированных типов дискурса, к которым относится и кинодискурс. Основными типами иерархии, требующими рассмотрения в рамках изучения когнитивных аспектов кинодискурса, являются иерархия элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма, иерархия взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем, иерархия системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса и иерархия концептов кинодискурса.

Иерархия системы проката кинофильма соотносится с прагматическим потенциалом кинодискурса посредством полноформатного (кинофильма) текста, выступающего в качестве основной формы реализации кинодискурса и элементом, детерминирующим его семиотическое пространство, и малоформатными текстами (кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер, субвидема «шортс»), которые функционируют в рамках семиотического подпространства кинофильма и наделены определенной степенью автономии по отношению к кинопроизведению.

Иерархия взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем затрагивает систему элементов, в равной степени функционирующих в рамках семиотического подпространства кинофильма и вступающих в непосредственную интеракцию со зрителем как адресатом кинодискурса.

Иерархия системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса основана на рецепции современной аудиторией функционально-прагматических единиц кинотекста (кинозаголовка, синопсиса, слогана, постера, трейлера, субвидемы «шортс») и позволяет представить ряд практических рекомендаций по производству обозначенных рекламных элементов кинофильма.

Иерархия концептосферы кинодискурса, являющаяся комплементарной, напрямую связана с жанрообразующим потенциалом кинодискурса: концепт выступает в качестве жанрообразующей категории кинофильма, а установление иерархии концептосферы кинодискурса способствует определению ее ядерных и вспомогательных единиц, взаимодействие которых обеспечивает целостность основных жанров кинодискурса.

Установление иерархии в границах когнитивных аспектов кинодискурса обусловливает практическую значимость проводимого исследования, так как позволяет продемонстрировать результаты, применимые в рамках коммерческого использования, и потенциально увеличить прагматическое воздействие кинопродукции на зрителя как ключевого адресата кинодискурса и всей киноиндустрии.

4.1. Иерархия элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма

Восприятие кинофильма и его основных элементов зрителем требует обращения к функционированию в прокате самого кинофильма как продукта киноиндустрии, а также ряда основных и дополнительных элементов его семиотического подпространства. Их функционирование подчинено определенным принципам, позволяющим установить *систему проката кинофильма*, основу которой составляют три этапа, обозначенные в Главе 1 в ходе анализа институциональных параметров кинодискурса: *предпрокатный*, *прокатный* и *постпрокатный*. Центральной единицей системы проката кинофильма является само кинопроизведение. В состав обозначенной системы также входят единицы, являющиеся неотъемлемыми элементами кинофильма как основной формы реализации кинодискурса (например, кинозаголовок, кинопостер, трейлер) и создающиеся «в связи с ним» как продуктом массовой индустрии) произведения и предметы, в том числе объекты других дискурсов (например, кинорецензия, пресс-релиз, сувенирная продукция, фанфик). Все обозначенные единицы системы проката являются одновременно элементами семиотического подпространства кинофильма и, соответственно,

семиотическоого пространства кинодискурса. Кратко охарактеризуем каждый из означенных этапов.

Предпрокатный этап является этапом, предваряющим появление произведения на экраны кинотеатров, начинается с момента объявления выхода фильма в прокат или информировании публики о начале его производства (процесса съемок) и длится до непосредственной «премьеры» киноленты. Напомним, что его основными единицами являются малоформатные тексты кинодискурса – кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер и трейлер, а основной задачей – «знакомство потенциального зрителя как представителя целевой аудитории с кинофильмов, выходящим в прокат» [Анисимов 2025б, с. 513]. У более популярных фильмов, являющихся, например, частью кинофраншизы, в число дополнительных единиц постпрокатного этапа может также входить фичуретка и интервью с создателями фильма, которое записывается и выходит до появления произведения в прокате.

Вторым этапом является *прокатный*, связанный с демонстрацией кинофильма в кинотеатре. Его задачей является представление зрителю основного продукта киноиндустрии – фильма, который и выступает в качестве основной единицы данного этапа. Наряду с самим кинопроизведением, в состав прокатного этапа также входят различные единицы, по своей природе являющиеся полидискурсивными, – кинорецензии, интервью с актерами и создателями кинофильма, обзоры кинофильма в сети интернет, его обсуждение в прессе и сети интернет, в том числе посредством комментариев пользователей в социальных сетях и на специализированных сайтах. На прокатном этапе также продолжают свое функционирование основные рекламные элементы кинофильма – кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер.

Постпрокатный этап является заключительным и следует за окончанием демонстрации кинопроизведения в кинотеатрах и началом его распространения на интернет-площадках, телевизионных каналах и

посредством выпуска DVD-продукции. Отметим, что демонстрироваться может не только сам кинофильм, но и отрывки из него, как это происходит, например, при создании такого элемента рассматриваемого этапа как субвидема «шортс». Помимо обозначенной субвидемы, единицами постпрокатного этапа также являются субвидемы «рилс» и «клип», фан-сообщества, фанфики и видеоигры, созданные по мотивам кинопроизведения. Основной задачей этапа является распространение фильма и связанной с ним продукции для дальнейшего, в том числе повторного, привлечения зрителей к просмотру киноленты. Дополнительными единицами постпрокатного этапа, связанными с кинофильмом и обладающими высокой популярностью у зрителя, а также многосерийными кинофильмами, входящими в определенную медиафраншизу, выступают сувенирная продукция, созданная по мотивам произведения, репортаж о съемках фильма, аналитические статьи, посвященные, например, юбилею выхода произведения на экраны [Анисимов 2025б].

Отметим, что указанные этапы определены для кинофильмов, выходящих в прокат в стране-производителе. В странах последующего проката данные этапы могут иметь иную последовательность.

Подчеркнем, что единицы, выделенные нами для каждого из этапов системы проката кинофильма, отнесены к конкретному этапу в соответствии с преимущественным функционированием в его пределах. Вместе с тем существуют случаи, когда та или иная единица системы проката конкретного кинофильма или серии кинофильмов может появляться и функционировать в рамках другого этапа системы проката. Например, для популярных частей многосерийных фильмов, наблюдается распространение сувенирной продукции еще на прокатном этапе кинопроизведения и даже иногда на предпрокатном, поскольку аудитории знакомы многие из персонажей кинофраншизы. Создание и функционирование субвидем «шортс», «рилс» и «клип» как реакции на представленный в кинотеатрах фильм также может происходить на прокатном этапе, что, однако, случается значительно реже, в

связи с чем данные единицы системы проката отнесены нами к постпрокатному этапу.

Частными случаями проката кинофильма являются фестивальные фильмы [González 2023], а также выход произведения на экраны не традиционным способом – не в кинотеатрах, а на телевидении. В первом случае премьерный показ фильма осуществляется в рамках определенного кинофестиваля, а его стандартный для произведений массового кино предпрокатный этап отсутствует и представляет собой краткое информирование аудитории фестиваля о фильме, который будет показан в рамках предстоящего события. Информация о фильме-участнике кинофестиваля обычно размещается на сайте мероприятия и сопровождается развернутым пресс-релизом, в который может входить, в том числе, ряд малоформатных текстов кинодискурса – кинозаголовок, синопсис, постер, реже – трейлер и слоган. В случае успеха кинофильма и последующего его проката в кинотеатрах для массовой аудитории, в число единиц прокатного этапа добавляется информация о наградах или участии кинофильма в фестивале, размещаемая на постере и в трейлере произведения, а также его пресс-релизе и синопсисе, как правило, посредством добавления эмблемы фестиваля в поликодовые и полимодальные тексты (кинопостер, трейлер) или соответствующей информации в синопсис. В качестве примера приведем французский кинофильм *Antoinette dans les Cévennes* (дословный перевод «Антуанетта в Севенах», российская локализация – «Ослик, любовник и я», 2020, реж. К. Виньяль), отобранный для показа на международном Каннском кинофестивале. Информация об участии кинофильма в фестивале размещена на официальном сайте Каннского кинофестиваля [Antoinette dans les Cévennes…, URL], а эмблема фестиваля, свидетельствующая об участии в нем указанного кинопроизведения, помещена на постер (рис. 29) и в трейлер кинофильма [Antoinette dans les Cévennes, URL]. Предпрокатный и прокатный этапы кинофильма для массовой аудитории в этом случае будут реализованы одномоментно. Иные описанные нами единицы проката кинофильма будут

совпадать с аналогичными для массового кино, при условии, что произведение выходит в дальнейший прокат в кинотеатрах.

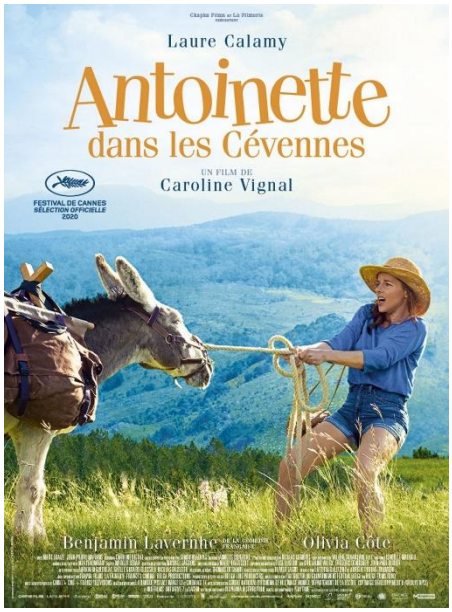


Рис. 29. Постер кинофильма *Antoinette dans les Cévennes* (2020, реж. К. Виньяль)

Источник: [реж. К. Ваньяль, 2020].

Наиболее сокращенным предпрокатным этапом обладают фильмы, а также мультипликационные фильмы и сериалы, выходящие «в прокат» на телевидении, а не в кинотеатре. Основной отличительной особенностью здесь выступает преимущественное аудиовизуальное представление информации потенциальному зрителю на предпрокатном этапе при помощи создания информационно-рекламного ролика, анонсирующего премьеру произведения по телевидению (менее частотно для мультипликационных фильмов). Подобные ролики также могут создаваться и для кинофильмов, которые функционируют на телевидении уже после проката в кинотеатрах, то есть на своем постпрокатном этапе. У «телевизионных» фильмов и сериалов как правило отсутствуют трейлер и синопсис, довольно редко присутствует также и постер – в основном в случае размещения информации о произведении на специализированном интернет-сайте или его последующем выпуске на DVD или в онлайн-кинотеатре. Таким образом, единственным «классическим» малоформатным текстом кинодискурса всех фильмов и сериалов подобного

типа является кинозаголовок. Более редкими по сравнению с «классическими» произведениями киноиндустрии выступают и анонсы о выходе кинофильма в прокат, заменяемые обозначенным выше роликом информационно-рекламного содержания. Телевизионные каналы также могут анонсировать выход кинофильма и сериала в ходе выпусков новостей при их наличии. К другим типам единиц предпрокатного этапа форм реализации кинодискурса подобного типа принадлежат их краткие описания (в том числе описание каждого эпизода сериала) в телевизионных программах в России. Прокатный и постпрокатный этапы «телевизионных» кинофильма и сериала могут совпадать с описываемыми выше с небольшими отличиями: например, как правило по мотивам данных кинопродуктов гораздо менее частотным является создание фанфиков, а также не характерен выпуск сувернирной продукции. Примером кинофильма и сериала, вышедших в прокат только на телевидении, могут служить русскоязычные картины *Крик тишины* (2019, реж. В. Потапов) и *След* (2007-н.в., реж. И. Ромащенко, В. Кошеваров, К. Закиров и др.).

Вместе с тем отметим, что кинофильмы и сериалы, выходящие «в прокат» на стриминговых сервисах и в онлайн-кинотеатрах, преимущественно обладают единицами системы проката, свойственными системе проката кинофильма, выходящего в прокат в кинотеатре. Особенностью единиц предпрокатного этапа подобных продуктов киноиндустрии является их размещение на самом сайте или сервисе видеохостинга или онлайн-кинотеатра. Рекламная компания фильмов и сериалов подобного типа проходит в интернет-пространстве, в том числе в социальных сетях. Существенным отличием в единицах системы проката указанных форм реализации кинодискурса является отсутствие производства сувернирной продукции и видеоигр на постпрокатном этапе. В настоящее время наблюдается появление фан-сообществ и фанфиков по мотивам данных кинофильмов и сериалов, что может быть связано с популярностью подобной продукции у зрителя. Вместе с тем наличие данных единиц системы проката

все еще является более редким в сравнении с системой проката произведения, идущего в кинотеатре.

Примером подобных форм реализации кинодискурса могут служить франкоязычный кинофильм *Les liaisons dangereuses* («Опасные связи», 2022, реж. Р. Суисса) и англоязычный сериал *Wednesday* («Уэнсдей», 2002-н.в., реж. Т. Бёртон, П. Кабесас, Дж. Маршалл и др.), вышедшие в прокат на стриминговом сервисе “Netflix”.

С опорой на обозначенные этапы проката кинопроизведения (предпрокатный, прокатный и постпрокатный) устанавливается *иерархия элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма*. В качестве основных критериев определения иерархии выступают (в порядке значимости): а) *очередность выхода элемента/элементов кинодискурса как единиц системы в прокат* и б) *степень (высокая/низкая) функционирования в элементах кинодискурса прецедентных феноменов кинофильма*.

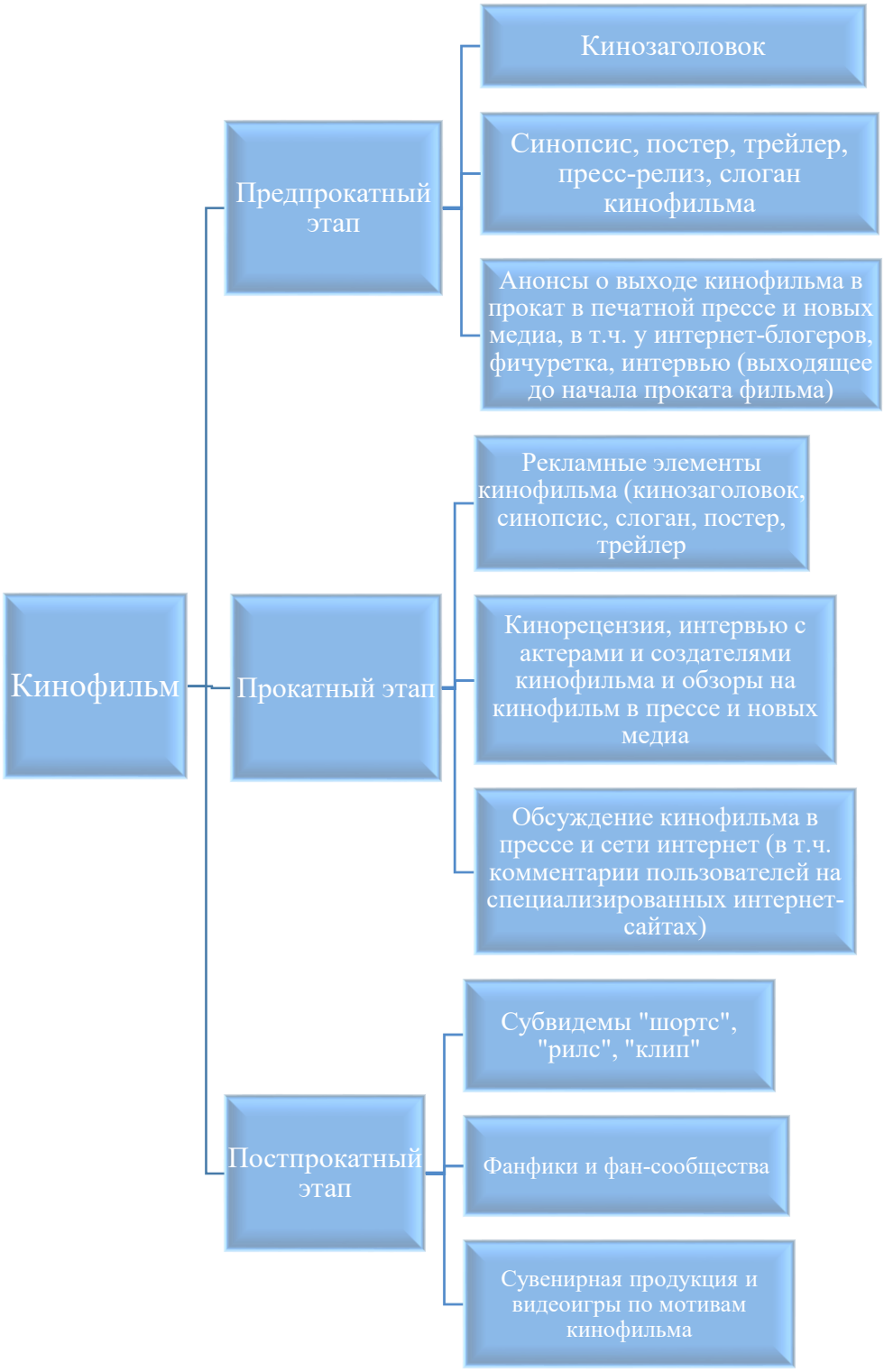
Кратко прокомментируем второй критерий, применяемый в рамках определения обозначенного вида иерархии. В отличие от изучения внешней иерархии кинодискурса, где в качестве зонтичного термина использовался *претекст*, в данном случае мы оперируем более узким термином *прецедентный феномен кинофильма*, под которым понимаются составные части киноленты, выступающие в качестве идентификаторов для массового зрителя в мировом или национальном масштабе, способствующие узнаваемости произведения зрителем и способные вызвать в нем эмоциональный отклик. Подобная трактовка прецедентного феномена кинодискурса проведена нами с опорой на широкое понимание указанного термина в трудах В.В. Красных [Красных 1997, с. 9], что подробно рассмотрено в § 2.2.1.

В качестве прецедентных феноменов кинофильма в диссертации выделяются принадлежащие реальному миру или элементам реального мира феномены – имена актеров, режиссера, продюсера, исторических личностей и героев литературных произведений, вокруг которых построен сюжет,

названия произведений иных дискурсов, например, художественного (при экранизации литературных произведений), и искусственно созданные, которые относятся к виртуальному пространству кинофильма – кинозаголовок, имена персонажей произведения и различные прецедентные детали, выполняющие роль апелляции к другому кинофильму (так называемые «пасхалки» – отсылки, представляющие собой скрытые смыслы или заимствования в кинопроизведении [Некита, Маленко 2024, с. 90]). К прецедентным феноменам виртуального пространства кинофильма также возможно отнести сюжетную линию самого кинопроизведения [Анисимов 2025д].

С учетом стандартного появления кинофильма в прокате в стране-производителе рассматриваемая иерархия будет иметь уровневый линейный вид, где первый уровень будет занимать предпрокатный этап, второй уровень – прокатный, третий – постпрокатный. Согласно представленной модели иерархии элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма, в иерархических отношениях находятся как сами этапы проката кинофильма по отношению друг к другу, так и единицы системы в рамках данных этапов, в соответствии с обозначенными критериями. Полученные результаты представлены в таблице 2:

Таблица 2. Иерархия элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма



Источник: составлено автором.

Первый уровень иерархии занимает предпрокатный этап ввиду появления его единиц до выхода самого кинофильма на экраны кинотеатров и

представления потенциальному зрителю основной информации о произведении с целью рекламы нового продукта. В свою очередь, уровень предпрокатного этапа включает в себя три подуровня, на первом из которых располагается кинозаголовок, на втором – синопсис, слоган, постер, трейлер и пресс-релиз фильма, на третьем – анонсы кинопроизведения в печатной прессе и новых медиа, фичуретки и интервью с создателями и актерами (при наличии).

Кинозаголовок занимает первый подуровень иерархии как единица системы, самостоятельно выступающая в качестве прецедентного феномена кинофильма, а также создающаяся ранее всех остальных МФТ кинодискурса, что подробно показано в §3.5. Производство каждой из единиц системы второго подуровня предпросмотрового этапа начинается после определения названия кинопроизведения. Вместе с тем синопсис, слоган, постер, трейлер и пресс-релиз находятся в тесной связи с кинофильмом и содержат ряд его прецедентных феноменов: завязку сюжета (синопсис, трейлер, реже – пресс-релиз), имена персонажей (синопсис, трейлер, пресс-релиз, реже – постер), изображения персонажей (постер, трейлер, пресс-релиз, последний – в случае поликодового формата), имена режиссера и его команды (постер, трейлер, пресс-релиз, редко – синопсис), кинозаголовок (постер, трейлер, пресс-релиз, редко – синопсис). В перечисленных текстах также могут функционировать и иные прецедентные феномены кинофильма, например, детали, важные для сюжета (как автомобиль “Peugeot” в кинофильме *Taxi*), которые могут встречаться в синопсисе, постере, трейлере и пресс-релизе при его поликодовом формате. Наименьшая степень функционирования прецедентных феноменов наблюдается в слогане кинофильма, который, тем не менее, может включать в себя апелляцию, а также прямую или косвенную отсылку к кинозаголовку или сюжету кинопроизведения.

Дальнейший анализ единиц внутри второго подуровня позволяет определить следующую иерархичность от более высокого к более низким элементам на основе аналогичных критериев: трейлер и пресс-релиз

кинофильма (при условии его поликодовости) вследствие содержания большего количества прецедентных феноменов, кинопостер, синопсис, слоган.

Третий подуровень иерархии занимают дополнительные единицы предпрокатного этапа – анонсы кинопроизведения в печатной прессе и новых медиа, а также (при наличии) фичуретка и интервью с актерами и создателями продукта, при условии, что они транслируются аудитории до выхода фильма в прокат. Несмотря на включения в свой состав относительно большого количества прецедентных феноменов кинофильма – кинозаголовка, имен актеров, режиссера и его команды, персонажей и, возможно, завязки сюжета киноистории – они создаются и публикуются, как правило, уже после единиц первых двух подуровней.

Второй уровень иерархии элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма отводится прокатному этапу, следующему за предпрокатным в связи с выходом произведения на экраны кинотеатров.

Прокатный этап в равной степени подразделяется на три подуровня, первый из которых занимают продолжающие функционировать на данном этапе кинозаголовок, синопсис, слоган, постер и трейлер кинофильма. Доминирование обозначенных единиц системы в рамках трех подуровней прокатного этапа обусловлено их более ранним генезом по сравнению с элементами двух других подуровней, а также преимущественно высокой насыщенностью прецедентными феноменами кинофильма. Внутри данного подуровня обозначенные единицы находятся в иерархических отношениях, аналогичных их отношениям на предпросмотровом этапе.

На втором подуровне прокатного этапа находятся кинорецензия (в том числе как поликодовый и полимодальный текст, размещаемый в интернет-пространстве), интервью с актерами и создателями фильма (при условии их выхода после начала проката произведения), различные обзоры на кинофильм в прессе и новых медиа. Эти единицы прокатного этапа создаются после элементов первого подуровня, что обусловливает их иерархически более

низкое положение. К функционирующим в них прецедентным феноменам кинофильма относятся кинозаголовок, имена актеров и создателей фильма (режиссер и его команда, компании, в том числе дистрибьюторские), кадры с персонажами произведения. Внутри второго подуровня наиболее иерархически высокую позицию занимает обзор кинофильма ввиду того, что он содержит в своем составе большое количество прецедентных феноменов фильма, следом располагаются кинорецензия и интервью с актерами и создателями кинопроизведения.

Заключительный подуровень прокатного этапа занимают различные элементы кинодискурса, связанные с обсуждением кинофильма в прессе и интернет-пространстве. К ним относятся интервью с кинокритиками и комментарии пользователей на специализированных интернет-сайтах, посвященных кинематографу, и в социальных сетях. Обозначенные единицы системы проката кинофильма отличаются наиболее поздним генезом и меньшим количеством прецедентных феноменов кинофильма по сравнению с единицами первых двух подуровней. Более высокое положение внутри третьего подуровня занимает интервью с кинокритиками как единица этапа с наибольшим числом прецедентных феноменов кинопроизведения.

Отметим, что несмотря на то, что сам кинофильм является элементом семиотического пространства кинодискурса, функционирующим на прокатном этапе, мы не устанавливаем его иерархическое положение относительно других обозначенных единиц данного этапа, поскольку весь этот тип иерархии выявляется в рамках системы его проката, где кинофильм занимает центральное положение.

Третий уровень иерархии системы проката кинофильма занимает постпрокатный этап, появление единиц которого происходит уже, как правило, после окончания или на завершающем этапе проката произведения в кинотеатрах [Анисимов 2025б]. Постпрокатный этап также подразделяется на три подуровня в соответствии с обозначенными выше критериями. В случае с постпрокатным этапом сложность представляет выявление очередности

появления той или иной единицы системы проката кинофильма, в связи с чем при установлении иерархии между подуровнями в основном используется второй критерий (степень функционирования в элементе кинодискурса прецедентных феноменов кинофильма).

Первый подуровень занимают субвидемы «шортс», «рилс» и «клип», где в качестве прецедентных феноменов функционируют оригинальные фрагменты кинопроизведения, а также (реже) кинозаголовок, имена режиссера, актеров и персонажей.

Второй подуровень постпрокатного этапа отводится фан-сообществам и фанфикам, в которых присутствуют такие прецедентные феномены кинопроизведения как заголовок, персонажи истории, образы героев. Кроме того, фанфик может содержать видоизменный сюжет кинофильма. Отметим, что несмотря на то, что в указанных элементах присутствует довольно большое количество прецедентных феноменов кинофильма, некоторые из них (например, образы персонажей и видоизмененный сюжет) относятся не к оригинальному кинопроизведению, а представляют собой дальнейшее развитие прецедента в рамках другого культурного феномена, в том числе другого дискурса.

На третьем подуровне постпрокатного этапа находятся сувенирная продукция и видеоигры, выпускаемые по мотивам кинофильма, как единицы системы, где в качестве основных прецедентных феноменов функционируют персонажи произведения, а также их имена и различные прецедентные высказывания. Кроме того, в видеоиграх может повторяться сюжет кинопроизведения. Сувенирная продукция как элемент семиотического подпространства кинофильма обладает меньшим количеством прецедентных феноменов по сравнению с единицами первого и второго подуровней постпрокатного этапа. Видеоигра, в свою очередь, является единицей наиболее позднего генеза в системе проката кинофильма.

Таким образом, иерархия элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма строится на основных этапах функционирования

кинофильма – предпрокатном, прокатном и постпрокатном, которые обладают строгой последовательностью и содержат свои собственные основные и дополнительные единицы. Этапы системы проката кинопроизведения находятся друг с другом в иерархических отношениях, а сама иерархия элементов системы проката кинофильма описывается посредством линейной иерархической уровневой структуры, состоящей из трех основных уровней. Обозначенная иерархия устанавливается в соответствии с очередностью выхода единицы системы в прокат и степени функционирования в ней прецедентных феноменов кинофильма. Каждый из трех выявленных уровней, в свою очередь, подразделяется на три подуровня, которые состоят из единиц конкретного этапа проката кинофильма.

Обозначенный принцип иерархии системы проката кинофильма может быть применен к другой форме реализации кинодискурса – мультипликационному фильму, при условии его выхода в прокат в кинотеатре. Так, все из перечисленных единиц системы проката содержаться в мультипликационном фильме *Три богатыря и Шамаханская царица* (2010, реж. С. Глезин). Вместе с тем отметим, что по мультипликационным фильмам создается меньше фан-сообществ и фанфиков, а также видеоигр, что означает возможное сокращение третьего уровня постпрокатного этапа до одного или двух подуровней, поскольку уверенно можно говорить только о наличии в составе одного или нескольких типов субвидем и сувенирной продукции в составе системы проката мультфильма. Иерархия системы проката сериала в основном будет зависеть от его выхода на телевидении или стриминговом сервисе. Распределение этапов и единиц, наличие которых можно отметить у сериалов каждого из типов (телевизионный, стриминговый), будет оставаться без изменения. Иерархия системы проката сериала содержит те же уровни (предпрокатный, прокатный, постпрокатный), однако, как правило, отличается количеством подуровней: как уже было отмечено, в большинстве случаев по мотивам сериала не создаются фан-сообщества, гораздо реже, по сравнению с кинофильмом, пишутся фанфики, не производятся сувенирная

продукция и видеоигры, что также означает возможное сужение третьего уровня иерархии (постпрокатный этап) до одного или двух подуровней, содержащих только субвидемы «шортс», «рилс» и «клип» или обозначенные субвидемы и фанфики.

4.2. Иерархия взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем

Установленная в §4.1.1 иерархия системы проката кинофильма и выявление основных единиц, функционирующих на каждом из этапов проката и уровней/подуровней данной иерархии, позволяют обратиться к взаимодействию элементов кинодискурса со зрителем и определению иерархии данного взаимодействия. Как и в случае с иерархией системы проката, анализ взаимодействия зрителя с элементами кинодискурса целесообразно проводить в рамках семиотического подпространства кинофильма, поскольку интеракция зрителя происходит как непосредственно с самим кинопроизведением и рядом элементов, принадлежащих ему и его подпространству (например, кинозаголовок, кинопостер, трейлер), так и формирующимся «в связи с ним» и «вокруг него» (кинорецензия, фан-сообщество, фанфик). Именно просмотр кинофильма как основной формы реализации кинодискурса является целью, которую преследует зритель как участник коммуникации в рамках данного дискурса. Таким образом, в фокусе проводимого исследования находится зритель кинофильма и его взаимодействие с элементами кинодискурса, принадлежащими семиотическому подпространству кинофильма.

Обращение к подобному типу иерархии кинодискурса обусловлено ролью зрителя как активного участника коммуникации в рамках современного кинодискурса, который, согласно Т.А. Кубрак, осмысляет кинофильм и приписывает ему определенные значения [Кубрак 2012].

Как было подробно рассмотрено в Главе 1, взаимодействие зрителя с элементами кинодискурса происходит в три этапа – предпросмотровом, просмотровом и послепросмотровом, каждый из которых отличается

определенными возникающими между ними отношениями. На каждом из этапов правомерно выделить функционирующие в его рамках единицы как самостоятельные объекты, взаимодействующие со зрителем. «Контактирующие» с адресатом кинодискурса единицы предпросмотрового, просмотрового и послепросмотрового этапов одновременно являются элементами семиотического подпространства кинофильма и образуют *систему взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем*, отличающуюся определенной иерархией. Кратко повторно обозначим особенности каждого из этапов и функционирующие в их рамках элементы семиотического подпространства кинофильма.

В ходе *предпросмотрового этапа* во взаимодействие со зрителем, который является еще только потенциальным, вступают рекламные элементы кинофильма – кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер и трейлер. В их задачу входит привлечение к просмотру кинопроизведения как можно большего числа представителей целевой аудитории. Повторно обратим внимание на возможность расхождения предпросмотрового этапа для зрителя кинофильма с выходом самого произведения в прокат, а также преимущественное совпадение предпрокатного этапа системы проката кинофильма с предпросмотровым этапом системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем.

В качестве дополнительных единиц предпросмотрового этапа могут фигурировать интервью с актерами и создателями кинопроизведения, кинорецензия и обзор на кинофильм, комментарии и оценка уже посмотревших ленту зрителей в интернет-пространстве, в том числе на специализированных интернет-сайтах и в социальных сетях, а также субвидема «шортс». Эти единицы являются дополнительными и относятся к предпросмотровому этапу только при условии, что зритель еще не смотрел сам кинофильм.

На *просмотровом этапе* зритель знакомится с самим кинофильмом, выступающим основным элементом взаимодействия с адресатом кинодискурса в ходе указанного этапа.

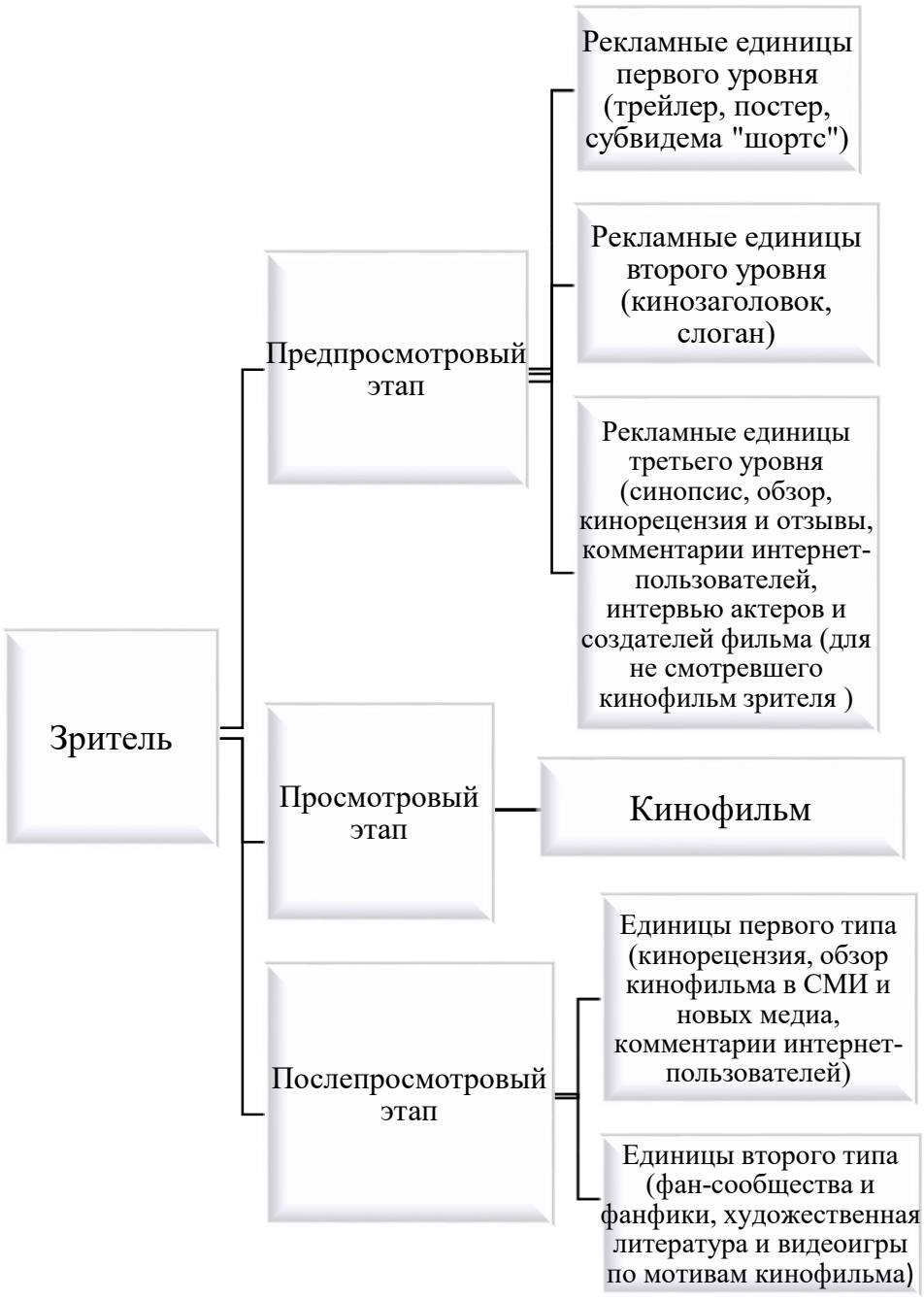
На *послепросмотровом этапе* зритель переходит к осмыслению заложенных в кинопроизведении идей и ценностей, формирует собственное мнение и может приступить к ознакомлению с материалами, которые прямо или косвенно относятся к фильму: фан-сообщества, рецензии критиков и обзоры на кинофильм, комментарии в интернет-пространстве, в том числе собственные комментарии зрителя, сетевая литература и видеоигры по мотивам киноленты. Подчеркнем, что на послепросмотровом этапе данные единицы выступают в качестве основных, в отличие от их функционирования на предпросмотровом этапе, которое не является обязательным.

Выделенные этапы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем позволяют установить иерархию элементов кинодискурса с позиции их взаимодействия со зрителем. В качестве основных критериев определения иерархии данного типа выступают (в порядке значимости): а) *очередность знакомства зрителя с тем или иным элементом семиотического подпространства кинофильма* и б) *автономность конкретной единицы системы от содержания кинофильма и других единиц системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем*. Подчеркнем, что в отличие от определения иерархии МФТ кинодискурса как одного из типов его внутренней иерархии, критерий автономности от содержания кинофильма дополняется также степенью автономности от других элементов рассматриваемой системы, что, в свою очередь, означает *возможность присутствия одной единицы системы в составе другой, например, монокодовой (слогана) в составе поликодовой (кинопостер)*. Применение обозначенного комплексного критерия иерархии системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем связано с трехсторонним взаимодействием внутри данной системы, которое можно обозначить как *зритель кинофильма – кинофильм – единица системы*, а также участием в

«знакомстве» зрителя с элементом кинофильма ряда «посредников», например, специализированных интернет-сайтов и социальных сетей.

Результаты анализа взаимодействия элементов семиотического пространства кинофильма-единиц системы со зрителем в обобщенном виде можно представить в виде следующей таблицы:

Таблица 3. Иерархия взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем.



Источник: составлено автором.

Иерархия взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем описывается уровневой линейной диаграммой, включающей в себя три основных уровня, которые соответствуют каждому из этапов системы – предпросмотровому, просмотровому и просмотровому. Первый уровень иерархии отводится предпросмотровому этапу, поскольку именно его единицы первыми вступают во взаимодействие с потенциальным зрителем. В свою очередь, он подразделяется на три подуровня, каждый из которых включает в себя определенные элементы семиотического подпространства кинофильма.

Первый подуровень иерархии предпросмотрового этапа занимают полимодальные элементы семиотического подпространства кинофильма и, соответственно, единицы рассматриваемой нами системы – трейлер, субвидема «шортс» и постер. Их более высокое иерархическое положение обусловлено первоочередным знакомством с ними потенциального зрителя и возможности включения в себя двух других единиц – кинозаголовка и слогана кинофильма. В современных реалиях медиапространства потенциальный зритель в первую очередь обращается к трейлеру и постеру кинофильма при выборе того или иного кинопроизведения к просмотру, что продиктовано, с одной стороны, широким присутствием данных единиц системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем в ходе рекламной кампании кинофильма как в интернет-ресурсах, так и «оффлайн», в реальной жизни, например, на билбордах или в различных общественных местах – торговых центрах, автобусных остановках, вагонах метро и др. Субвидема «шортс» функционирует только в интернет-пространстве, преимущественно в социальных сетях. Однако, именно данная полидискурсивная единица, принадлежащая семиотическим пространствам интернет- и кинодискурса, может стать первой единицей системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем, с которой знакомится потенциальный зритель в социальных сетях и на основании которой он может принять решение о его просмотре или обращении к другим единицам кинодискурса

предпросмотрового этапа для формирования более полного представления о сюжете кинофильма.

С точки зрения интегрирования иных единиц кинодискурса, трейлер, постер и субвидема «шортс» включают в свой состав кинозаголовок: согласно проведенному нами количественному подсчету, кинозаголовок содержится в 99% трейлеров и постеров, а также 55% субвидем «шортс».

На основании вышеизложенного, считаем возможным определить трейлер и постер кинофильма, а также субвидему «шортс» как рекламные единицы первого подуровня предпросмотрового этапа.

Единицами второго подуровня предпросмотрового этапа являются кинозаголовок и слоган кинофильма. Эти малоформатные тексты кинодискурса относятся ко второму уровню иерархии на основании несколько более позднего (по сравнению с вышеобозначенными полимодальными текстами) знакомства с ними современного зрителя, а также возможностью их функционирования в составе трейлера, постера и субвидемы «шортс». В отличие от кинозаголовка, слоган входит в состав более ограниченного числа постеров (42%) и трейлеров (38%) из числа отобранного нами эмпирического материала. Подобная тенденция может быть связана с графическим форматом слогана, восприятие которого для современного зрителя, отдающего предпочтение иконическим изображением, становится более затруднительным, а также отсутствием данного МФТ как такового у ряда кинофильмов и его частотной метафорической природой. Подчеркнем, что на современном этапе развития общества, характеризующимся внедрением большого количества поликодовой и мультимедийной информации, зритель сталкивается с кинозаголовком и слоганом преимущественно в процессе ознакомления с трейлером или постером конкретного кинофильма [Анисимов 2025а]. Приведенные положения позволяют классифицировать кинозаголовок и слоган кинофильма как единицы второго подуровня предпросмотрового этапа.

В свою очередь, в качестве рекламных единиц третьего подуровня предпросмотрового этапа правомерно трактовать синопсис кинофильма, а также дополнительные единицы данного этапа, являющиеся по своей природе полидискурсивными – кинорецензию, обзор, комментарии зрителей в сети интернет, интервью актеров и создателей фильма, в том числе представителей дистрибьюторской компании. Как в современном медиапространстве, так и при посещении кинотеатра, знакомство современного зрителя с синопсисом кинопроизведения происходит уже после его взаимодействия с трейлером, постером, а также кинозаголовком и (при наличии) слоганом. При этом данный тип взаимодействия возникает не случайно – в ходе присутствия в кинотеатре, обращения к специализированному интернет-сайту или социальным сетям, а целенаправленно со стороны потенциального зрителя, желающего получить больше информации о произведении. Синопсис кинофильма может включать в себя слоган в качестве эхо-фразы, а также кинозаголовок, однако данное взаимодействие не отличается высокой частотностью (например, около 5% для французского кинодискурса), носит интертекстуальный характер и происходит для акцентирования внимания зрителя и усиления прагматического воздействия всех трех малоформатных текстов кинодискурса [Анисимов 2025д].

Дополнительные единицы предпросмотрового этапа (кинорецензия, обзор, комментарии в интернет-пространстве и др.) являются факультативными и могут трактоваться как взаимодействующие со зрителем на предпросмотровом этапе только при условии, что сам зритель еще не приступил к просмотру кинофильма, то есть является потенциальным, и обращается к ним для получения дополнительных сведений о произведении. Перечисленные единицы являются элементами третьего уровня иерархии, поскольку, как и в случае с синопсисом, потенциальный зритель знакомится с ними уже после выбора конкретного кинофильма. Мы предполагаем, что в большинстве случаев обращение потенциального зрителя к данным элементам семиотического подпространства кинофильма обусловлено необходимостью

убедиться в «качестве» произведения для окончательного выбора фильма к просмотру [Анисимов 2025а]. Таким образом, единицы третьего уровня являются вспомогательными рекламными элементами кинофильма.

Второй уровень иерархии системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем занимает просмотровый этап, единственной единицей которого выступает сам кинофильм. Знакомство зрителя с кинопроизведением начинается уже после его ознакомления с основными рекламными элементами кинодискурса, функционирующими на предпросмотровом этапе. О.А. Позднякова и К.В. Резникова отмечают, что между зрителем и кинофильмом осуществляется художественная коммуникация, где оба субъекта занимают равнозначные позиции: «произведение киноискусства содержит знаки, которые можно расшифровать, зритель, пытаясь актуализировать в себе идеального зрителя, хочет эти знаки интерпретировать» [Позднякова, Резникова, 2013]. В процессе взаимодействия основной формы реализации кинодискурса со зрителем важным является то, каким образом тот или иной фильм воздействует на зрителя. Для достижения полноценного воздействия киноленты на зрителя важным является актуальность его тематики, популярность задействованных в нём актеров, оценка зрителями предыдущих работ авторов кинофильма, а также ситуация просмотра, установки и ожидания зрителей [Кубрак, Латынов, 2019]. Не менее важен и уровень восприятия кинофильма, который является «активным творческим процессом воссоздания зрителем идей, образов, видения мира и отношения к нему художника» [Петренко, 1997, с. 195] и обладает особой спецификой, связанной с соучастием зрителя в общении с кинопроизведением, сопереживанием и самоидентификацией с его героями [Леонтьев, 2008].

Третий уровень иерархии системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем занимает послепросмотровый этап, следующий за ознакомлением зрителя с кинопроизведением. Все единицы послепросмотрового этапа являются полидискурсивными, а в соответствии с

их принадлежностью к кинопроизведению их возможно разделить на два основных типа: *ориентированные на описание кинофильма* и *созданные на его основе*. Каждый из обозначенных типов единиц занимает отдельный подуровень внутри третьего уровня иерархии.

К первому типу относятся кинорецензия, обзор в СМИ и новых медиа, комментарии посмотревших кинофильм зрителей на специализированных сайтах/ресурсах и в социальных сетях. Перечисленные полидискурсивные единицы входят в семиотическое подпространство кинофильма и создаются авторами с непосредственной опорой на сюжет произведения. Их задачей является краткое описание сюжетной линии, характеристика персонажей и трансляция осмысления их авторами идей, заложенных в кинофильме. Данные единицы системы составляются авторами (критиками, журналистами, блогерами, зрителями), уже ознакомившимися с самим произведением. Их отнесение к послепросмотровому этапу возможно в случае ознакомления с ними зрителя после просмотра кинофильма.

В качестве единиц второго типа правомерно определить фан-сообщества и фанфики, а также видеоигры. Все перечисленные единицы создаются с опорой на кинофильм, заимствуя его сюжет, место действия истории и/или персонажей.

Более высокое иерархическое положение внутри третьего уровня занимает первый тип единиц, поскольку они являются элементами более раннего генеза: реакция кинокритиков, блогеров и зрителей в интернет-пространстве в большинстве случаев предшествуют созданию произведений сетевой литературы и других элементов второго типа. Кроме того, в их состав входят другие элементы рассматриваемой системы, такие как кинозаголовок, а в случае полимодальности полидискурсивной единицы – постер и кадры из трейлера и самого кинопроизведения. В свою очередь, единицы второго типа могут быть не связаны напрямую с сюжетом кинофильма и используют его персонажей или прецедентную ситуацию кинофильма как основу для нового продукта.

Таким образом, система взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем как нацеленным на просмотр кинофильма активным субъектом коммуникации состоит из трех последовательно сменяющих друг друга этапов – предпросмотрового, просмотрового и послепросмотрового –, каждый из которых состоит из определенного набора единиц, принадлежащих семиотическому подпространству кинофильма и, в свою очередь, вступающих во взаимодействие со зрителем как реципиентом кинодискурса. Перечисленные этапы и их единицы образуют систему взаимодействия единиц кинодискурса со зрителем. Иерархия обозначенной системы описывается уровневой линейной диаграммой, включающей в себя три уровня, которые соответствуют каждому из этапов. Классификация единиц системы проводится на основании двух критериев: *очередности знакомства зрителя с тем или иным элементом семиотического подпространства кинофильма* и *автономности от содержания кинофильма и других единиц системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем*. Второй критерий напрямую соотносится с *возможностью присутствия одной единицы системы в составе другой*.

На основе обозначенных критериев, первый уровень занимает предпросмотровый этап, единицы которого в силу своей специфики взаимодействия со зрителем относятся нами к рекламным. Первый уровень иерархии включает в себя три подуровня, к первому из которых относятся трейлер, постер и субвидема «шортс» как единицы рассматриваемой системы, раньше всех остальных вступающие во взаимодействие со зрителем и включающие в себя другие единицы системы (кинозаголовок, слоган). Второй подуровень отводится кинозаголовку и слогану кинофильма, третий – синопсису кинофильма и дополнительным единицам предпросмотрового этапа, которые являются таковыми только при условии, что потенциальный зритель еще не ознакомился с кинопроизведением (кинорецензия, обзор, отзывы и комментарии интернет-пользователей, интервью актеров и создателей фильма).

Второй уровень иерархии занимает просмотровый этап со своей единственной единицей – кинофильмом. На третьем уровне иерархии располагается послепросмотровый этап с единицами двух типов – ориентированных на описание кинофильма (кинорецензия, обзор кинофильма в СМИ и новых медиа, комментарии инртернет-пользователей) и созданные на основе кинопроизведения (фан-сообщество, фанфик, видеоигра). Более высокое иерархическое положение в рамках третьего уровня занимают единицы первого типа вследствие их более раннего генеза и возможности включения в свой состав других элементов системы – кинозаголовка и/или постера, кадров из трейлера.

Представленная иерархия в равной степени может быть применима и к взаимодействию зрителя с мультипликационным фильмом и сериалом с учетом обозначенных в пункте 4.1 положений о возможности отсутствия у этих форм реализации кинодискурса ряда единиц системы проката (например, фан-сообществ и/или видеоигр), а также замены единицы просмотрового этапа на мультипликационный фильм и сериал соответственно. Определенной спецификой отличается взаимодействие единиц мультипликационного фильма со зрителем в силу преимущественной адресованности детской аудитории, что влечет за собой возможное игнорирование детьми ряда единиц показанной системы, например, фанфика (при наличии) на послепросмотровом и синопсиса на предпросмотровом этапах. Однако, обозначенная в рамках системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем последовательность знакомства адресата с единицами соответствующих этапов будет справедлива для подростковой и взрослой аудитории, обращающихся к просмотру мультипликационного фильма. Специфика взаимодействия единиц сериала со зрителем заключается в более продолжительном просмотровом этапе, что обусловлено природой этой формы реализации кинодискурса, включающей в себя ряд эпизодов (серий) в разные промежутки времени, в которые зритель обращается к их просмотру, а также возможности зрителя переходить от единиц послепросмотрового этапа

обратно к единицам просмотрового перед просмотром как очередной серии, так и нового сезона сериала.

4.3. Иерархия системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса

Важное значение в аспекте взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем играет когнитивное восприятие последним прагматически-ориентированных элементов данного дискурса. Сам по себе кинодискурс представляет собой дискурс с высоким прагматическим потенциалом, что, несомненно, позволяет сделать вывод о наличии большого количества элементов его семиотического пространства, наделенных высоким прагматическим потенциалом. Вместе с тем внутри кинодискурса особой важностью обладает ряд прагматически-ориентированных элементов – его малоформатных текстов, в связи с их функционированием до начала прокатного этапа кинофильма, выполнением задачи по привлечению к просмотру произведения как можно большего количества зрителей из числа представителей целевой аудитории и, как следствие, прямым воздействием на коммерческий успех киноленты в прокате.

Кинозаголовок, синопсис, слоган, кинопостер, трейлер, субвидема «шортс» также занимают центральное место среди прагматически-ориентированных элементов в семиотическом подпространстве кинофильма. Анализ их восприятия потенциальным зрителем и последующее построение иерархии позволяет выявить наиболее информативные, аттрактивные и эффективные с точки зрения побуждения к просмотру кинопроизведения элементы.

В рамках изучения прагматически-ориентированных элементов семиотического пространства кинодискурса, способных привлечь современного зрителя к просмотру кинофильма, нами было проведено анкетирование [Анисимов 2025л], 105 человек в возрасте 17-30 лет, имеющих или получающих высшее образование. Выбор целевой группы обусловлен возможностью выяснить специфику восприятия прагматически-

ориентированных элементов кинодискурса, предваряющих выход кинофильма в прокат, современной молодежной аудиторией. В ходе анкетирования были определены наиболее и наименее частотные прагматически-ориентированные элементы семиотического подпространства кинофильма, с которыми современный респондент возраста 17-30 лет сталкивается в интернете и реальной жизни, наиболее привлекательные и информативные прагматически-ориентированне элементы кинодискурса для данной возрастной категории и элементы, способствующие побуждению к просмотру конкретного кинофильма.

Прагматически-ориентированными элементами семиотического подпространства кинофильма, которые наиболее часто встречаются молодежной аудитории обозначенного возраста в сети Интернет (рис. 30), являются короткометражный видеофрагмент субвидема «шортс» (46%), трейлер (31%) и постер (19%) кинофильма. Реже всего представители данной аудитории сталкиваются с синопсисом и слоганом кинофильма (1,1%).

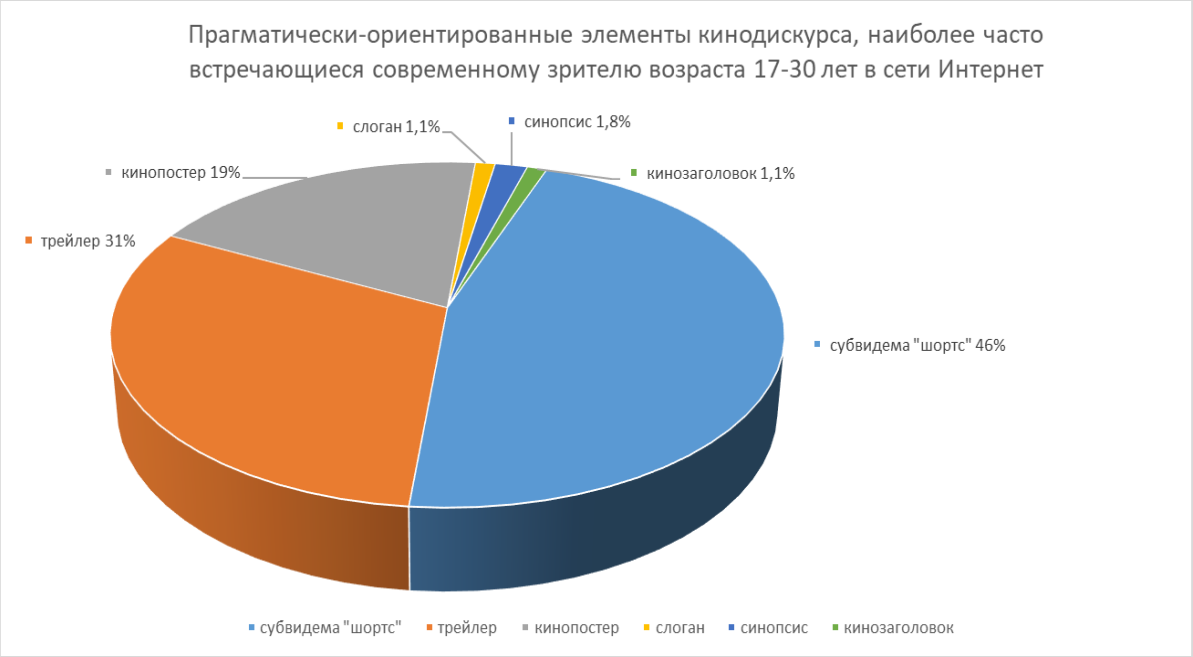


Рис. 30. Прагматически-ориентированные элементы кинодискурса, наиболее часто встречающиеся современному зрителю возраста 17-30 лет в сети Интернет

Источник: составлено автором на основе проведенного опроса.

На наш взгляд, подобная тенденция преобладания полимодальных (субвидема «шортс», трейлер) и поликодового (кинопостер) элементов семиотического подпространства кинофильма связана со спецификой размещения рекламы и элементов кинофильма в интернет-пространстве, в частности, на специализированных сайтах и в социальных сетях, где на первый план выдвигаются аудиовизуальные и зрительные (изобразительные) элементы рекламной кампании кинофильма.

В свою очередь, в реальной жизни (рис. 31) респонденты чаще всего сталкиваются с постером кинофильма (50%), кинозаголовком (26,3%) и трейлером произведения (16,3%). При этом 64% опрошенных отметили, что самостоятельно прибегают к просмотру трейлера после того, как знакомятся с постером и названием фильма.

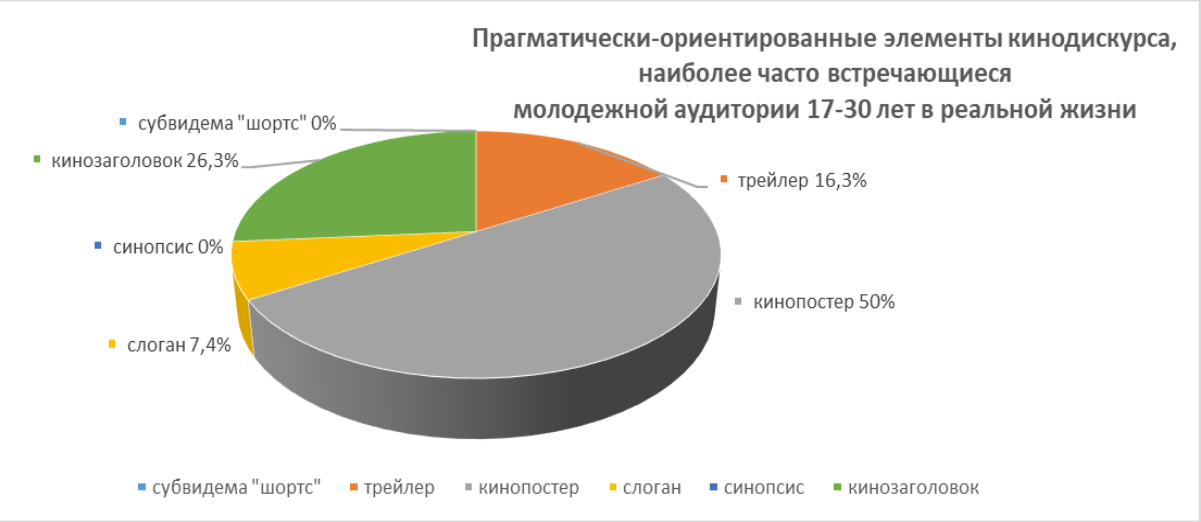


Рис. 31. Прагматически-ориентированные элементы кинодискурса, наиболее часто встречающиеся современному зрителю возраста 17-30 лет в реальной жизни

Источник: составлено автором на основе проведенного опроса.

Мы предполагаем, что высокая частотность взаимодействия постера и кинозаголовка с потенциальным зрителем обусловлена размещением афиши на рекламных щитах и в кинотеатрах, а также наличием кинозаголовка в составе элементов графической составляющей постера. Иными словами,

знакомство с афишей кинопроизведения в большинстве случаев означает возможность последовательного ознакомления также и с его заголовком.

К числу наиболее информативных прагматически-ориентированных элементов кинодискурса (рис. 32) респонденты ожидаемо отнесли полимодальные элементы – трейлер (37%) и субвидему «шортс» (28%), а также синопсис (13%) и кинопостер (11%). В качестве наименее информативных элементов целевой группой были указаны кинозаголовок (8%) и слоган (3%).

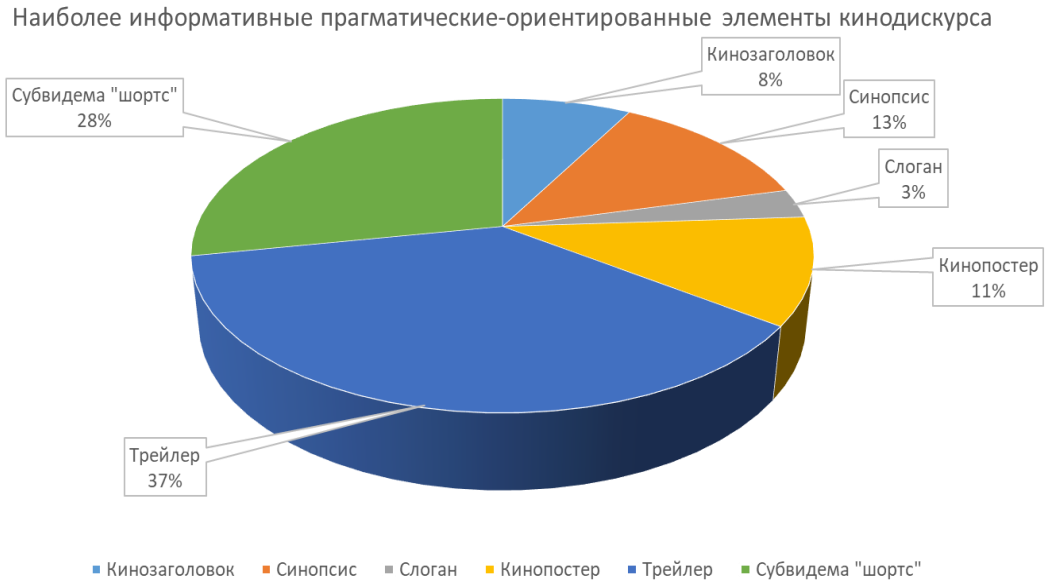


Рис. 32. Наиболее информативные прагматически-ориентированные элементы кинодискурса для современного зрителя возраста 17-30 лет

Источник: составлено автором на основе проведенного опроса.

Действительно, трейлер и синопсис кинофильма предоставляют потенциальному зрителю информацию о завязке сюжета и основных персонажах, но делают это в различном формате – аудиовизуальном и графическом соответственно, в связи с чем трейлер представляет собой наиболее информативный элемент для адресата кинодискурса. Кинопостер также отличается высокой информативностью за счет своей поликодовости и наличием в составе большого количества прецедентных феноменов кинофильма (кинозаголовок, имена актеров, режиссера, фигуры персонажей и др.). Любопытным становится отнесение респондентов к наиболее

информативным элементам кинодискурса субвидемы «шортс»: в большинстве случаев шортс, в отличие от трейлера, содержит одну сцену из кинофильма, которая является информативной, но может не коррелировать с его сюжетом. Тем не менее, информативного потенциала короткометражного фрагмента оказывается достаточной для аудитории в возрасте 17-30 лет, что может свидетельствовать о том, что современному зрителю указанной возрастной категории достаточно ознакомиться с одной сценой из кинопроизведения, чтобы принять решение о его просмотре.

К наиболее привлекательным элементам кинодискурса (рис. 33) респонденты отнесли трейлер кинофильма (48%), субвидему «шортс» (31%) и синопсис кинофильма (17,4%), также в основном отдав предпочтение полимодальным элементам, что может быть связано с преимущественным получением информации о киноиндустрии посредством аудиовизуального канала в сети интернет.

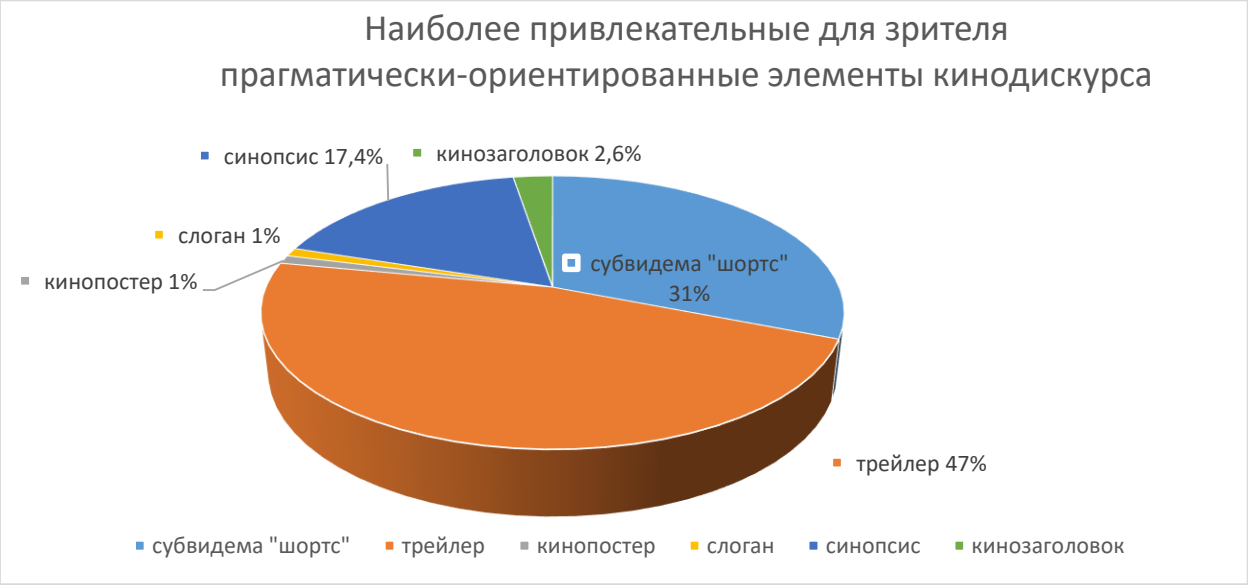


Рис. 33. Наиболее привлекательные элементы кинофильма для современного зрителя возраста 17-30 лет

Источник: составлено автором на основе проведенного опроса.

Обращаясь непосредственно к когнитивному восприятию потенциальным зрителем основных прагматически-ориентированных элементов семиотического подпространства кинофильма, составляющих

основу его рекламной кампании, отметим, что в качестве элементов, оказывающих наибольшее влияние на выбор адресатом кинодискурса определенного кинопроизведения к просмотру (рис. 34), выступают трейлер (37,2%), субвидема «шортс» (34,4%), синопсис (11%) и кинопостер (9,5%). В свою очередь, наименьшим эффектом для привлечения потенциального зрителя к просмотру кинофильма, по мнению анкетируемых, обладает кинозаголовок (5%) и слоган кинофильма (2,9%). При этом, изучение ответов респондентов возраста 17-25 лет внутри анализируемой группы показывает еще более существенное воздействие трейлера и субвидемы «шортс» при выборе кинофильма – 52% и 42% соответственно.



Рис. 34. Прагматически-ориентированные элементы кинодискурса, оказывающие наибольшее воздействие на современного зрителя возраста 17-30 лет

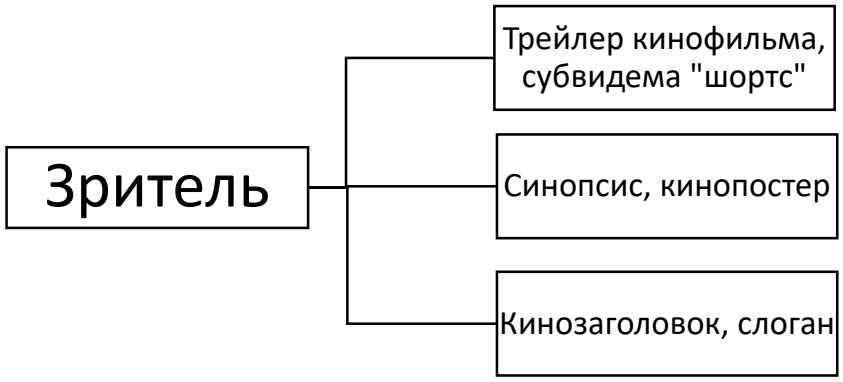
Источник: составлено автором на основе проведенного опроса.

Подчеркнем, что решение о просмотре конкретного кинофильма современной зрительской аудиторией в возрасте 17-30 лет принимается преимущественно на основании знакомства с наиболее информативными прагматически-ориентированными элементами семиотического пространства кинофильма, основное место среди которых занимают полимодальные элементы, что подтверждает утверждение о все возрастающем сегодня восприятии информации через визуальные образы, а не чтение текста

[Купчинская, Юдалевич 2019]. Дополнительно отметим совпадение выбора респондентами в качестве элементов семиотического подпространства кинофильма, способных с наибольшей вероятностью побудить их к просмотру кинофильма, с наиболее информативными и привлекательными для данной аудитории, что свидетельствует о важности учета аттрактивного и информативного потенциала различных элементов кинодискурса для увеличения их прагматической эффективности.

Обозначенные прагматически-ориентированные элементы семиотического подпространства кинофильма образуют единую систему, которую правомерно трактовать как *систему восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса*, а сами кинозаголовок, синопсис, слоган, постер, трейлер и субвидему «шортс» – как единицы данной системы. Отметим, что в отличие от системы проката кинофильма и системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем, непосредственно связанных с элементами семиотического подпространства кинофильма, система прагматически-ориентированных элементов кинодискурса связана с семиотическим подпространством малоформатных текстов кинодискурса. Построение иерархии системы прагматически-ориентированных элементов в аспекте их восприятия реципиентом-потенциальным зрителем может быть полезным представителям киноиндустрии с практической точки зрения для успешного продвижения кинофильма на экраны кинотеатров на предпрокатном для произведения и предпросмотровом для зрителя этапах. Иерархия системы восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса описывается уровневой линейной диаграммой и содержит три уровня.

Таблица 4. Иерархия системы восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса



Источник: составлено автором.

Для установления обозначенной иерархии применяются следующие критерии, основанные на результатах проведенного анкетирования (в порядке значимости): а) *степень эффективности воздействия единицы системы на потенциального зрителя в аспекте побуждения к просмотру кинофильма*, б) *степень информативности единицы для потенциального зрителя* и в) *степень аттрактивности (привлекательности) единицы для потенциального зрителя*.

В соответствии с указанными критериями, первый уровень иерархии занимают трейлер кинофильма и субвидема «шортс» как наиболее эффективные единицы системы с точки зрения влияния на принятие решения в пользу просмотра потенциальным зрителем определенного кинофильма, а также наиболее информативные и привлекательные прагматически-ориентированные элементы семиотического подпространства кинофильма. При этом внутри данного уровня главенствующее положение будет занимать трейлер кинофильма в связи с бóльшими прагматической эффективностью, информативностью и аттрактивностью.

Второй уровень иерархии отводится синопсису и кинопостеру ввиду их меньшими, по сравнению с единицами первого уровня, эффективностью в

побуждении зрителя к просмотру кинопроизведения, информативным и аттрактивным потенциалами. Вместе с тем перечисленные потенциалы данных единицы оказываются выше единиц третьего уровня. Внутри данного уровня синопсис оказывается иерархически выше кинопостера вследствие более высокого информативного потенциала.

На третьем уровне иерархии системы восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса находятся кинозаголовок и слоган, обладающие наименьшей эффективностью в побуждении потенциального зрителя к просмотру произведения, а также наименьшей информативностью и аттрактивностью, что обусловлено такими их характеристиками как монокодовость и краткость. Внутри данного уровня кинозаголовок будет занимать иерархически более высокое положение по отношению к слогану как более стимулирующая к просмотру фильма, а также более информативная единица системы.

В связи с выявленной иерархией системы восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса представляется возможным отметить определяющую роль наиболее информативных единиц для привлечения к просмотру кинофильма современной аудитории возраста 17-30 лет. Наибольшей популярностью у обозначенной возрастной категории зрителей пользуются полимодальные элементы (трейлер, субвидема «шортс») ввиду задействования ими сразу нескольких перцептивных модальностей реципиента и ориентированности современного молодого поколения на преимущественное восприятие полимодальных единиц представленной системы. Для успешного продвижения кинофильма на рынке создателям продукта необходимо обратить особое внимание на информативность и аттрактивность именно данных прагматически-ориентированных элементов кинодискурса. Подчеркнем, что обозначенная иерархия прагматически-ориентированных элементов кинодискурса отличается от иерархии малоформатных текстов кинодискурса как класса элементов, несмотря на аналогичный состав ее элементов, поскольку составляется в рамках системы

восприятия данных элементов зрителем кинофильма (являющимся на данном этапе только потенциальным) как основным адресатом кинодискурса.

4.4. Феномен иерархии ключевых концептов французского кинодискурса в рамках комплементарной системы

Обращение к концепту как особому виду речемыслительных категорий смыслопорождения, выступающему базовым понятием сразу нескольких направлений, в том числе образованных на стыке лингвистики и других наук – когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, психолингвистики и др., позволяет рассмотреть жанрообразующую структуру кинодискурса и выявить комплементарную систему его концептосферы. В рамках данной части диссертационного исследования нами будет проанализирована концептосфера французского кинодискурса, определено место концептосферы в жанрообразовании французского кинодискурса и установлена иерархия единиц концептосферы французского кинодискурса. Обращение к концептосфере французского кинодискурса обусловлено понимаем концепта как лингвокультурологического феномена, в связи с чем любой национальный кинематограф будет иметь собственные культурные и социополитические особенности репрезентации.

4.4.1. Концепт: подходы к определению и лингвокультурная парадигма

Выступая в качестве дискуссионного вопроса современной лингвистики, изучение феноменологии концепта сосредоточено вокруг трех основных подходов – лингвокогнитивного, лингвокультурного и психолингвистического, не являющихся взаимоисключающими, но концентрирующихся на различных сторонах изучаемого явления.

В основе лингвокогнитивного подхода лежит понимание концепта как структурно-функциональной единицы сознания отдельного индивидуума в рамках ментального отражения действительности через призму индивидуального опыта. Началом лингвокогнитивного подхода к исследованию концепта принято считать работы С.А. Аскольдова-Алексеева,

явившегося родоначальником его научного изучения и определившего концепт как «понятие или совокупность когниций, которые определяют тот или иной знак» [Аскольдов 1997, с. 53]. Исследователь относит концепт одновременно к единицам языка и мысли, подчеркивая возможность его лингвистического анализа и логической обработки [Там же, с. 31]. В дальнейшем данный подход получил свое развитие в трудах Е.С. Кубряковой [Кубрякова и др., 1996], определяющей концепт как единицу «ментальных и психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека», как единицу памяти, концептуальной системы и «всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [Кубрякова и др. 1996, с. 96]. Н.Н. Болдырев рассматривает концепт в рамках концептуализации, то есть познавательного процесса «выделения и осмысления объектов, событий, их связей и характеристик и закрепления результатов познания в виде единиц знания – концептов» [Болдырев 2016, с. 18]. Сам концепт понимается исследователем как результат концептуализации и единица концептуального содержания, которые выделяются человеком «с целью последующей передачи их в языковой форме или дальнейшего накопления знаний о мире» [Там же, с. 18]. Как обобщенную мыслительную единицу, отражающую и интерпретирующую явления действительности, результат усвоенного значения сквозь призму жизненного опыта говорящего, понимает концепт и Д.С. Лихачев, при этом отмечая зависимость интерпретации и обобщения от личного и социального (в том числе уровня образования) опыта носителя языка [Лихачев 1996]. В трудах ученого также прослеживается оппозиция концепта словарному значению слова: первый феномен отражает индивидуальное понимание, тогда как второй – общепринятое и соответствующее языковой норме [Там же]. Интересным также представляется утверждение Н.Ф. Алефиренко о концепте как важнейшем когнитивном факторе, стимулирующем появление дискурса [Алефиренко 2023, с. 23-24].

В рамках воронежской школы когнитивной лингвистики и собственно концептологии З.Д. Поповой и И.А. Стернина концепт рассматривается одновременно как единица психической деятельности, индивидуального сознания и соотношения со словарным значением лексемы: «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [Попова, Стернин 2007а, с. 24]. В своих работах исследователи объединили два существовавших ранее подхода к изучению концепта: анализ словарных дефиниций и исследование ассоциативного поля индивида. Среди отличительных особенностей предлагаемой концепции З.Д. Попова и И.А. Стернин указывали необязательное языковое выражения концепта и его этнокультурной специфики, наличие концептов эмпирического характера (бежать, красный, окно и др.), отсутствие ценностной составляющей у ряда концептов, в частности, пространственных и временных [Попова, Стернин 2007а, с. 25].

Иной взгляд на концепт предлагается в трудах представителей психолингвистического направления, где концепт понимается в качестве базовой динамической перцептивно-когнитивно-аффективной единицы речемыслительной природы [Залевская 2001]. А.А. Залевская подчеркивает индивидуальную природу концепта [Залевская 2005], разграничивая при этом концепт как единицу сознания индивида с выступающими структурно-логическими элементами общечеловеческой логики знаниями и понятиями [Залевская 2001]. Обозначенный подход также применяется в исследованиях Н.Н. Королевой [Королева 2006]. В рамках психолингвистического анализа концепт находится в поле над-знания и надсознания, что затрудняет его

изучение и переводит данный феномен в разряд элементов психического плана выражения.

Лингвокультурологическое направление понимания концепта связано с работами Ю.С. Степанова, М.Я. Блоха, В.И. Карасика, В.А. Масловой, С.Г. Воркачева, В.В. Колесова, В.В. Красных, А. Вежбицкой. В рамках лингвокультурологической теории концепт предстает как совокупность индивидуальных коннотаций, оценок и ассоциаций индивидуума, а также в качестве первоначального словарного значения и культурно-исторических характеристик, присущих определенному лингвокультурному сообществу [Карасик, Слышкин, 2001]. Сам лингвокультурный подход связан с понятием языковой картины мира и ее соотнесением с концептосферой языка [Карасик 2004, с. 132], а концепт признается базовой единицей культуры [Гайнанова 2014]. Языковая картина мира трактуется как «взятое во всей сопокупности все концептуальное содержание данного языка [Караулов 1976, с. 246], «совокупность знаний о мире, которые отражены в языке, а также способы получения и интерпретации новых знаний» [Пименова 2004, с. 5] и «один из семиотических кодов культуры, ею же обусловленный» [Чеснокова 2012, с. 28]. Картина мира, по мнению М.Я. Блоха, является языково-опосредованной вследствие формирования концепта и концептосферы на основе языка ввиду опосредования языком всей понятийно-мыслительной деятельности человека [Блох 2010]. В создании языковой картины мира участвуют номинативные, функциональные и образные средства языка [Попова, Стернин 2007б], а к её онтологическим характеристикам относятся наличие имен концептов, неравномерная концептуализация разных фрагментов действительности, специфические комбинаторика ассоциативных признаков концептов, квалификация определенных предметных областей и ориентация этих областей на ту или иную сферу общения [Карасик 2002, с. 187].

Обратимся к особенностям лингвокультурного подхода. Впервые к анализу концепта с лингвокультурной точки зрения, то есть как фактору культуры, обратился Ю.С. Степанов [Степанов 2001], увидев в нем основную

ячейку культуры в ментальном мире человека, в структуру которой входят этимология, культурно-исторические свойства – «сжатая до основных признаков история», а также современные ассоциации, оценки и коннотации [Там же, с. 43]. При этом вербализация концепта происходит в языке, что делает его лингвокультурной единицей: «значение слова – это тот предмет или те предметы, к которым это слово правильно, в соответствии с нормами данного языка применимо, а концепт – это смысл слова» [Там же, с. 44]. Для В.В. Колесова концепт выступает первоосновой, фундаментом, который «диктует говорящим на данном языке, определяет их выбор, направляет мысль, создавая потенциальные возможности языка-речи» и «в границах словесного знака и языка в целом предстает в своих содержательных формах как образ, как понятие и как символ» [Колесов 1999, с. 36, с. 81]. Материализация концепта происходит в словесном знаке, а его локализация – в языке, что позволяет сделать вывод о том, что «суть концепта составляет совокупная языковая и речевая семасиология слов» [Литус 2023, с. 97]. Отметим, что языковую сторону концепта подчеркивают и представители когнитивного подхода: «не вызывает сомнений, однако, тот факт, что самые важные концепты кодируются именно в языке» [Кубрякова и др. 1996, с. 91].

В свою очередь, В.А. Маслова видит в концепте «лингвоментальное образование, вербализованный культурный смысл, имеющий имя/имена в языке и включающий в себя значение, культурные коннотации, понятие и образ, лежащий в основе наименования (ВФ), а также ценностные смыслы» [Маслова 2012, с. 20-21]. Отметим, что исследователем не отрицается когнитивная и психоэмоциональная сторона концепта, однако подчеркивается его вербализация в языке.

В.В. Красных говорит о национальном концепте, который определяется как «самая общая, максимально абстрагированная, но конкретно репрезентируемая (языковому) сознанию, подвергшаяся когнитивной обработке идея “предмета” в совокупности всех валентных связей, отмеченных национально-культурной маркированностью» [Красных 2003, с.

268] что позволяет одновременно подчеркнуть наличие у исследуемого феномена этнокультурной специфики и валентных связей и репрезентирует собой обращение к концепту как лингвокультурному феномену.

М.Я. Блох предлагает рассматривать концепт как «выделенное сознанием знание о некотором предмете», при этом подразумевается «предмет мысли», который составляет элемента бытия – как действительного, так и воображаемого [Блох 2010, с. 37].

Более узкое понимание концепта с позиции лингвокультурологии предлагает В.П. Нерознак, рассматривая концепт как лингвокультурную единицу только в случае ее лакунарности при переводе на иной естественный язык [Нерознак 1998], отождествляя тем самым лингвокультурную и этномаркированную стороны рассматриваемого феномена. На наш взгляд, несмотря на справедливое замечание В.И. Карасика о привлекательности и объективности данного подхода [Воркачев и др. 2025, с. 29], не только безэквивалентность концепта может служить маркером его этнокультурной специфики, поскольку даже понимание универсальных концептов может отличаться в различных культурах и тем самым содержать этноспецифические черты репрезентации, что подтверждено в ряде исследований [Анисимова 2024, Анисимов, Анисимова 2025б, 2025в].

Об этнокультурной специфике концепта как лингвокультурного феномена говорит С.Г. Воркачев, который видит в концепте «операционную единицу мысли» и «единицу коллективного знания (отправляющую к высшим духовным сущностям), имеющую языковое выражения и отмеченное этнокультурной спецификой» [Воркачев 2004, с. 43, 51-52]. Концепт, по мнению исследователя, «по умолчанию» является именно лингвокультурным образованием – «семантической единицей “языка” культуры, план выражения которой представляет двусторонний языковой знак» с неограниченной линейной протяженностью. При этом «этнокультурная отмеченность» рассматриваемого феномена выступает в качестве его ведущего отличительного признака [Антология концептов 2005, с. 11]. Важным в этой

связи представляется также мнение Е.М. Поздняковой, оперирующей понятием «культурные концепты», репрезентация которых в форме различных знаков, по мнению исследователя, способствует формированию ментальных пространств, «позволяющих носителям культуры и соответствующего языка оперировать этими концептами» [Позднякова 2024, с. 232].

Этнокультурную специфику концепта рассматривает В.В. Красных, выделяя национальный концепт, который трактуются как идея предмета в совокупности всех валентных связей, «отмеченных национально-культурной маркированностью», отличающаяся максимальным уровнем абстракции, но при этом конкретно репрезентируемая языковому сознанию [Красных 2003, с. 268]. Подчеркнем обращение исследователя к валентным связям в аспекте рассмотрения именно национальных концептов, наделенных своеобразной этноспецификой. Схожее мнение высказывает и В.В. Колесов, согласно которому концепты представлены в виде содержательных структур национальной речи мысли, относящихся к концептуальному полю национального сознания [Колесов 1999].

Близким к лингвокультурному подходу оказывается понимание концепта в трудах А. Вежбицкой, где концепт представляет собой «объект идеального мира, который имеет имя, определяется набором семантических данных и отражает культурное представление о действительности» [Вежбицкая 1999, с. 293].

Объединение лингвокультурологического и психолингвистического направлений наблюдается в работах М.В. Пименовой. Исследователь трактует концепт в качестве единицы оперативного сознания, находящей свое выражение в языке: «некое представление о фрагменте мира или части такого фрагмента, имеющее сложную структуру, выраженную разными группами признаков, реализуемых разнообразными языковыми способами и средствами» [Пименова 2012, с. 126]. Представление о фрагменте мира при этом формируется как посредством общенациональных признаков концепта, так и признаков индивидуального опыта и личного воображения индивида,

дополняющих первые [Там же, с. 127]. Отметим обращение М.В. Пименовой к общенациональным признакам концепта, что позволяет подтвердить его этноспецифичность.

Среди признаков концепта В.В. Колесов выделяет постоянство существования, художественную образность, семантический синкретизм, общеобязательность для всех носителей данной культуры и встроенность в систему идеальных компонентов культуры [Колесов 2012]. Ю.С. Степанов предлагает структурное описание концепта в виде «слоев»: *основного признака концепта*, который известен, актуален и значим для любого носителя культуры, *дополнительного пассивного исторического признака* (или нескольких признаков), актуального для нескольких конкретных групп носителей культуры, и *внутренней форме концепта*, его этимологическому признаку, известному лишь исследователям и опосредованно существующему для носителей культуры в качестве основы, «на которой возникли и держатся остальные слои значений» [Степанов 2001, с. 48].

Языковая объективация является одним из важнейших свойств концепта. В.И. Карасик выделяет три способа языковой объективации концепта: обозначение, выражение и описание [Карасик 2004]. Под *обозначением* подразумевается наименование фрагмента осмысляемой действительности, присвоение ему специального знака. Обозначение имеет разные «степени точности»: оно может быть стандартным, и уточняющим, относящимся к «наивно-языковой концептуализации», а также генерализующим и специальным уточняющим, входящими в область специальной сферы общения [Там же, с. 109-110]. *Выражение* концепта, в свою очередь, отражает всю совокупность языковых и неязыковых средств, «прямо или косвенно иллюстрирующих, уточняющих и развивающих его содержание» [Там же, с. 110]. *Описание* концепта представляет собой различного рода специальные исследовательские процедуры (дефинирование, этимологический, концептуальный и паремиологический анализ,

анкетирование, интервьюирование, комментирование и др.), применяемые для толкования значения «его имени и ближайших обозначений» [Там же, с. 110].

Вся совокупность языковых средств, которые объективируют концепт в конкретный период развития общества, именуется *номинативным полем концепта* [Попова, Стернин 2007а]. Концепт может номинироваться не только отдельными лексемами, но устойчивыми словосочетаниями, а также фразеосочетаниями [Стернин, Саломатина 2011, с. 77] и паремиологическим фондом [Пименова 2004, с. 9]. При этом, возвращаясь к номинированию концептов лексемами, необходимо отметить включение в номинативное поле единиц всех частей речи [Попова, Стернин 2007а]. Номинативное поле концепта не является однородным: в его составе выделяются ядро, состоящее из непосредственных прямых номинаций концепта, и периферия, включающая в себя номинацию отдельных когнитивных признаков концепта, которые раскрывают его содержание и отношение к нему в разных коммуникативных ситуациях [Там же, с. 47-48].

В рамках проводимого исследования, с опорой на постулат В.И. Карасика об отсутствии взаимоисключения между лингвокогнитивным и лингвокультурологическим подходами к определению концепта [Карасик 2004] и вслед за В.И. Карасиком и Г.Г. Слышкиным, реализуется интегративный подход к изучению концепта: «образная составляющая концепта будет отражать его психолингвистические и перцептивные свойства, а понятийная или фактуальная – их воплощение средствами естественного языка» [Карасик, Слышкин 2001, с. 78]. Следовательно, концепт трактуется в диссертации как лингвокультурная единица, репрезентирующая компонент культуры, который находит свое выражение в языке, обладающая, тем не менее, рядом когнитивно-психологических характеристик вследствие своего функционирования в сознании человека.

В связи с выявлением валентных связей между рядом концептов в аспекте лингвокультуры в целом и отдельного семиотического пространства отдельного дискурса (в том числе кинодискурса) нами рассматриваются не

отдельный концепт, а их совокупность, то есть концептосфера. Соответствующее понятие было введено в научный оборот Д.С. Лихачевым, определившим концептосферу как «совокупность концептов нации, которая образуется через все потенции и комплексы концептов носителей языка» [Лихачев 1997, с. 285]. При этом Д.С. Лихачев говорит как о существовании личной концептосферы человека, так и концептосферы национального языка, последнюю из которых допустимо сопоставить «со всем историческим опытом нации и религией особенно» [Лихачев 1996, с. 145].

В рамках анализа концептосферы французского кинодискурса мы предлагаем более узкое понимание концептосферы как совокупности концептов отдельного семиотического пространства, которое отражает как присущие данному дискурсу уникальные дефиниции, так и этноспецифические особенности, свойственные лингвокультуре в целом [Анисимов, Анисимова 2025а]. Анализ особенностей национальной концептосферы позволяет изучить национальную специфику выражения и репрезентации концепта: «концепт может представлять собой целостное и абстрактное понятие, отражающее ценностный и культурный потенциал рассматриваемой этнической группы» [Анисимова 2024, с. 57]. Подчеркнем, что обращение к концептосфере дискурса проводится в ряде работ, посвященных, в частности, политическому [Газинская 2009, Левенкова 2009], туристическому [Бубенко, Терских 2015], поэтическому [Шпетный 2017], ориентальному [Алексеев 2015] дискурсам, а также дискурсу социальной рекламы [Анисимова 2024]. В состав концептосферы кинодискурса, в том числе французского кинодискурса, нами включаются как универсальные концепты, находящие свое проявление во всех лингвокультурах и всех национальных кинодискурсах, например, AMOUR / ЛЮБОВЬ, FAMILLE / СЕМЬЯ, AMITIÉ / ДРУЖБА и др., так и этноспецифические, относящиеся к конкретному национальному кинодискурсу. Подчеркнем, что даже универсальным концептам свойственна определенная этноспецифичность,

репрезентируемая в рамках их номинативного поля ввиду различных вкладываемых в них носителями той или иной культуры значений и смыслов.

Таким образом, концепт является одним из центральных понятий современного языкознания и целого ряда направлений – когнитивной лингвистики, психолингвистики, концептологии и лингвокультурологии, обладая собственной структурой и отличительными признаками. В рамках избранного нами подхода, интегрирующего лингвокогнитивное и лингвокультурологическое направления, концепт рассматривается как лингвокультурная единица, функционирующая в сознании человека и, следовательно, обладающая рядом когнитивно-психологических характеристик. Концепт имеет этноспецифические характеристики, которые возможно выявить в рамках анализа национальной концептосферы, в том числе концептосферы определенного национального дискурса. Учет когнитивно-психологических, лингвокультурных и этноспецифических характеристик концепта позволяет провести полноценное выявление и описание универсальных и национально-ориентированных концептов определенного кинодискурса, в полной мере охватив его лингвокультурологические и когнитивные свойства.

4.4.2. Комплементарная иерархия концептов как жанрообразующая система французского кинодискурса

Многогранность понимания самого концепта как феномена и центрального элемента целого ряда научных направлений логично приводит к существованию нескольких способов и методов его анализа: по справедливому замечанию Е.В. Литус, выбор ученым методики изучения концептов «в основном остается субъективным и определяется тем содержанием, которое исследователь вкладывает в термин концепт, его типом и материалом исследования» [Литус 2023, с. 108]. Так, концептуальный анализ, в центре внимания которого находится проблема интерпретации значения [Там же], в качестве конечной цели имеет вербальную формулировку

соответствующего концепта [Вежбицкая 1996]. Для А. Вежбицкой наиболее релевантным приемом концептуального анализа выступает прием лингвистической интроспекции [Там же]. Согласно М.В. Пименовой, структура концепта включает в себя совокупность всех потенциальных признаков, которые свойственны конкретному концепту. Именно выделение максимально полного набора признаков и является необходимым для описания концепта [Пименова 2011]. В дальнейшем на основе выявленных признаков возможно провести обобщение особенностей концептов, а также «выделение концептуальных структур, когнитивных моделей и языковых схем актуализации исследуемых концептов в сравниваемых языках» [Пименова 2004, с. 20]. Н.В. Крючкова говорит о значимости ассоциативного эксперимента в описании исследуемого феномена, отмечая, что полученный при помощи него материал способствует выявлению наибольшего количества «актуальных для современного состояния сознания признаков концепта» [Крючкова 2005, с. 23]. Методика семантико-когнитивного анализа концептов З.Д. Поповой и И.А. Стернина включает в себя следующие этапы: построение номинативного поля концепта; анализ и описание семантики языковых средств, входящих в номинативное поле концепта; когнитивная интерпретация результатов описания семантики языковых средств, направленное на выявление когнитивных признаков, которые формируют концепт как ментальную единицу; верификация полученного когнитивного описания у носителей языка как факультативный, но желательный этап, и описание содержания концепта в виде перечня когнитивных признаков. Итогом проведенного анализа является словесное или графическое представление содержания концепта в виде полевой структуры [Попова, Стернин 2007а, с. 112-113]. Важным в аспекте нашего исследования также является разработанная исследователями воронежской школы методика построения номинативного поля концепта, в рамках которой предложено два пути. В первом случае допускается выявление только прямых номинаций концепта, то есть ключевого слова и всех его синонимов (системных,

окказиональных и индивидуально-авторских), что позволяет построить ядро номинативного поля концепта. Второй путь, который, согласно самим исследователям, «дает гораздо более глубокие и достоверные результаты», заключается в дальнейшем выявлении всего номинативного поля концепта, доступного исследователю, в том числе гипонимов и наименований различных признаков концепта, «обнаруживающихся в разных ситуациях его обсуждения» [Попова, Стернин 2007а, с. 123-125].

Обусловливая идейно-смысловое (внутреннее) содержание кинотекста, единицы концептосферы способствуют его формированию в единую семантически связанную систему, а в рамках их взаимодействия кинотекст выступает формой реализации концепта в реальном мире посредством мало- и полноформатных текстов кинодискурса, тогда как концептуальная составляющая – в качестве смыслового содержания произведения.

Для проведения реконструкции так называемых «фрагментов концептосферы» [Найденова 2010] кинодискурса на примере концептосферы французского кинодискурса, в диссертации предлагается метод выявления валентных связей между концептами посредством смешанного методологического аппарата лингвистики текста, лингвокультурологии, лингвокогнитологии, компьютерной лингвистики и математической статистики. Для поиска валентных связей между концептами применяется метод построения номинативного поля концепта, предложенный З.Д. Поповой и И.А. Стерниным [Попова, Стернин 2007а], посредством анализа элементов кинотекста и последующего присвоения единицам номинативного поля ряда цифровых соответствий в рамках проведения корреляционного анализа для выявления валентных связей между единицами. Построение номинативного поля концепта в рамках концептосферы французского кинодискурса происходит с выявлением всех возможных денотатов концепта, при этом в ходе исследования отдельно не выделяются ядро и периферия концепта в связи с анализом не самих концептов, а валентных связей между ними. Обозначенный анализ потребовал применения следующего программного

обеспечения: AntCorGen для создания моноязычного диверсифицированного корпуса кинотекста, приложение для создания параллельных языковых корпусов LingTrain 8.4 для поиска текстовых соответствий, IBM SPSS Statistics 29.0 для проведения математического анализа, Docker для написания программного функционала для действующих корпусов, Microsoft Office Excel Pro для написания вспомогательных макросов при работе с отдельными фрагментами текстов с включением числовых и ранговых элементов.

Обращение исключительно к французскому кинодискурсу в рамках выявления его концептосферы и построения комплементарной иерархии обусловлено рассмотрением концепта как лингвокультурной единицы, а также тем, что каждый национальный кинематограф и каждый национальный кинодискурс обладают своими собственными культурными и социополитическими особенностями репрезентации, что позволяет говорить об особой национальной концептосфере того или иного кинодискурса. Анализ иерархии концептосферы, проводимый на материале французского кинодискурса, позволяет предложить алгоритм изучения иерархии концептосферы кинодискурса, который возможно применить к иным национальным кинодискурсам. В диссертации предлагается принцип исследования концептосферы национального кинодискурса с применением смешанного методологического аппарата.

Отклонение от основного периода анализа кинофильмов диссертационного исследования (1990-2025 гг.) и изучение периода французских кинофильмов 2020-2025 гг. продиктовано необходимостью анализа небольшого промежутка функционирования национального кинодискурса ввиду смещения номинативного поля концептов как на лексическом, так и семантическом уровнях, что подтверждено автором в ряде работ [Анисимов, Анисимова 2025б, Анисимов, Анисимова 2025в], а также продемонстрировано в исследованиях российских лингвистов [Ковалев 2020, Яковенко 2021]. Обновление лексем, входящих в состав номинативного поля концептов, обусловлено появлением новых слов и значений, которые

возникают, по справедливому замечанию И.В. Скуратова и И.К. Бариновой, «в связи с потребностями, вызванными, во-первых, необходимостью обозначить новое явление и, во-вторых, создать более выразительное обозначение предмета, который уже имеет название», что представляет собой «закономерное обновление языка» [Скуратов, Баринова 2022, с. 153]. Таким образом, система комплементарной иерархии выстраивается нами на примере современного французского кинодискурса периода 2020-2025 гг.

Выявление и описание особенностей функционирования концептосферы современного французского кинодискурса (период 2020-2025 гг.) потребовало изучения как полноформатных (собственно кинофильмов), так и малоформатных (кинозаголовка, синопсиса, слогана, постера, трейлера) текстов как элементов семиотического пространства кинодискурса. В число анализируемых малоформатных текстов не вошла субвидема «шортс», поскольку данный МФТ содержит сцену из кинофильма, которая все равно присутствует в самом произведении и его трейлере, что могло повлиять на объективность количественного подсчета. Проведенный анализ носит комплексный характер и включает в себя следующие этапы [Анисимов, Анисимова 2025а]:

1. отбор эмпирического материала – оригинальных кинофильмов, вышедших во Франции на французском языке в период 2020-2025 гг., и их рекламных элементов-малоформатных текстов кинодискурса с французских специализированных интернет-сайтов, посвященных кинематографу Cinéressources, Bibliothèque Paris online, Cinémathèque, Allociné и SensCritique;
2. просмотр отобранных полноформатных текстов (кинофильмов) с последовательной записью и фиксацией кинотекста в формате транскрибирования кинодиалога для последующего корпусного анализа рассматриваемых кинофильмов;
3. составление корпуса кинодиалогов 156 французских кинофильмов, вышедших в прокат в период 2020-2025 гг. и разделенных,

соответственно, на тематические блоки в соответствии с их жанровой составляющей;

4. проведение лингвокультурного анализа текстового корпуса для выявления базовых концептов, которые функционируют внутри каждого из разделенных по жанрам блоков, последующее выделение и описание номинативного поля выявленных концептов;
5. проведение автоматизированного поиска текстовых соответствий для отбора необходимых для анализа единиц с целью обнаружения взаимных связей между единицами номинативного поля выявленных концептов;
6. проведение статистического и корреляционного анализа [Калинникова, Анисимов 2021] найденных единиц посредством присвоения каждой из единиц группы порядкового номера, их маркирование в исходном тексте и последующая фиксация валентных связей между заданными единицами;
7. составление корреляционных таблиц и анализ полученных результатов (применение критерия поиска числовых инверсий Манна-Уитни для поиска перекрещивающихся значений ранжированных единиц в номинативных полях рассматриваемых концептов; применение критерия Кендалла, определяющего меру зависимости выражения признаков в номинативных полях сравниваемых концептов в рамках оценивания не присвоенных числовых значений, а вторичных рангов, присваиваемых согласно частоте употребления);
8. описание полученных результатов с привлечением иллюстративного языкового материала для подтверждения данных, полученных путем математического анализа.

Обращение к смешанной методологии и её применение в рамках анализа концептов и концептосферы французского кинодискурса обусловлено увеличением числа зарубежных работ по анализу дискурса с привлечением

квантитативных методов [Barré, Camps, Poibeau, 2023; González, 2023; Hołobut, Rapacz, Stelmach, 2024; Stelmach 2024a, 2024b].

Проведенный отбор эмпирического материала позволил сформировать корпус данных, внутри которого проведено разделение кинотекстов на группы в соответствии с их жанровой составляющей: комедия (comédie), драма (drame), детектив (policier), мелодрама (romance), семейное кино (aventures, famille). Выбор соответствующих жанров французского национального художественного кино обусловлен высоким порогом выражения обозначенных пяти жанров в соответствии с отчетами французского Национального центра кино и мультипликации Франции (Centre national du cinéma et de l'image animée – CNC) [Bilan de la production cinématographique 2020, 2021, 2022, 2023, 2024]. Прочие жанры художественного кино, имеющие низкий порог, не вошли в анализируемую выборку, поскольку не являются характерными для современного французского кинематографа в рассматриваемый период. Определение жанра кинофильма происходит на основании соответствующих помет (comédie, drame, policier, romance, aventures, famille) на специализированном французском интернет-ресурсе Allociné, при этом для каждого из жанров характеризующая его помета должна занимать первое или второе место в случае наличия нескольких помет в качестве характеристики жанра кинофильма. Две пометы учитывались только в случае жанра «семейное кино» (aventures, famille), поскольку в статистике CNC France такие фильмы обозначаются только как “aventures”, однако всегда имеют вторую помету *famille*, характеризующую собственно жанр семейного кино, а также представлены в ряде других отечественных и зарубежных интернет-ресурсов (Кинопоиск, IMDB) именно как фильмы, снятые в жанре «семейного кино». Кроме того, ввиду отсутствия выделения в статистике CNC France мелодрамы как отдельного жанра и включения его в жанр драмы при указании количества кинофильмов, снятых в стране за определенный год, выделение жанра мелодрамы было проведено автором самостоятельно на основании данных интернет-ресурса Allociné у фильмов, имеющих помету

romance в качестве первой или второй после пометы *drame*. Далее посредством проведения лингвокультурного и контент-анализа, а также лингвистического анализа текста выделяются основные концепты, маркирующие тексты в каждой жанровой категории.

Определение соответствующих базовых концептов конкретного жанра современного французского кинодискурса (и, как следствие, современного французского кинематографа) потребовало изучение кинодиалогов каждого из рассмотренных жанровых блоков и выделения значимых повторяющихся текстовых и контекстуальных элементов, на основе синтеза которых выявляются ключевые компоненты, функционирующие во всех кинотекстах отдельного блока. Под кинодиалогом мы, вслед за В.Е. Горшковой, понимаем всю совокупность вербальной информации, представленной зрителю посредством речи персонажей кинопроизведения, а также закадрового голоса [Горшкова 2016].

В результате проведенного анализа выявлены ключевые концепты каждого из основных жанров современного французского кинодискурса (таблица 5):

Таблица 5. Ключевые концепты основных жанров современного французского кинодискурса

Жанр	**Ключевые концепты**
Комедия	BONHEUR, AMOUR, HUMOUR, AVENTURE, AMITIÉ
Драма	BONHEUR, TRAGÉDIE, VIE, TRAHISON, TEMPS
Детектив	AMOUR, AVENTURE, VIE, TRAHISON, MYSTÈRE
Мелодрама	BONHEUR, AMOUR, AVENTURE VIE, SAVOIR-VIVRE
Семейное кино	BONHEUR, AMOUR, VIE, SAVOIR-VIVRE, FAMILLE

Источник: составлено автором на основе полученных данных

Основываясь на первичном анализе полученных промежуточных результатов представляется возможным отметить близость концептуальных полей, номинирующих жанры мелодрамы и семейного кино. Отметим, что

зачастую во французском кинематографе происходит смешение двух указанных жанров, что приводит к смешанному жанру семейной мелодрамы, примером которой может служить многосерийный кинофильм *Qu'est qu'on a fait au Bon Dieu ?* (дословный перевод – «Чем же мы прогневили Бога?», российская локализация – «Безумная свадьба», 2014, 2019, 2021, реж. Ф. де Шоврон). Подобная тенденция характерна не только для современного французского, но и мирового кино [Hsu, Negro, Peretti 2012], что также подчеркивалось при анализе характеристик кинодискурса в Главе 1.

На следующем этапе анализа был составлен новый корпус текстов, включающий к себя все кинодиалоги без привязки к жанровой составляющей фильма. Для каждого из выявленных ключевых концептов выделены основные номинативные единицы, составляющие номинативное поле каждого из рассматриваемых концептов также без привязки к жанру произведения. Совокупность полученных единиц представлена как отдельными лексическими единицами (имя существительное, имя прилагательное, глагол, наречие), так и сочетаниями слов (фразеологические единицы, свободные словосочетания), которые, согласно З.Д. Поповой и И.А. Стернину, могут составлять номинативное поле концепта [Попова, Стернин 2007а].

Полученные результаты сгруппированы в таблицу 6:

Таблица 6. Основные номинативные единицы ключевых концептов современного французского кинодискурса и частотность их употребления в кинотексте.

Концепт	Средство репрезентации	Частотность	Концепт	Средство репрезентации	Частотность
AMOUR	amant *(m)* / amante *(f)*	340	VIE	jouer *(m)*	365
	jeu *(m)* d'amour	334		bonne chance *(f)*	342
	sentiment *(m)* inattendu	261		savoir-vivre	337
	sport *(m)* de chambre	239		sens *(m)* de la vie	310
	l'amour *(m)* de sa vie	235		raison *(f)* d'être	300
	liaison *(f)* amoureuse	230		routine *(f)*	287
	amis-amants *(m, pl)*	204		quotidien *(m)*	279
	plan *(m)* d'un soir	198		fortune *(f)*	274
	y laisser sa tête	198		félicité *(f)*	262
	avion *(m)* de chasse	187		propre époque *(f)*	213
	avoir un coup de foudre	165		laps *(m)* de temps	194
	l'amour est aveugle	150		les jours *(m)* et les nuits *(f)*	178
	avoir un cœur d'artichaut	146		chaque jour	174
	célibataire *(m)* endurci	117		prendre un risque	168
BONHEUR	chance *(f)*	387		train-train *(m)*	144
	fortune *(f)*	346		vie *(f)* courante	131
	félicité *(f)*	321	TRAHISON	accident *(m)*	363
	heureux / heureuse	313		tragedié *(f)*	332
	le vent des prospérités	295		ami (-e) *(m/f)*	322
	raison *(f)* de vivre	291		coup *(m)* de lapin	314
	raison *(f)* d'être	262		inattendu	302
	Béatitude *(f)*	248		violence *(f)*	280
	l’amour *(m)* sans fin	243		cœur *(m)* blessé	268
	l’amour *(m)*	235		tristesse *(f)*	263
	souffle *(m)* de la vie	229		frères *(m, pl)* ennemis	249
	peupler la vie	211		baiser *(m)* de judas	192

	rencontre *(f)*	150		jouer de malchance	141
	coup *(m)* de bonheur / fortune	133	TEMPS	routine *(f)*	383
	aimer et être aimé	128		quotidien	369
	trouver l'amour	108		le train-train	369
AMITIÉ	bonnes grâces *(f, pl)*	294		vie *(f)* courante	284
	sentiments *(m, pl)*	284		heures	260
	être unis	283		durer toute la vie	215
	fraternité *(f)*	274		durer seulement quelques minutes	195
	se faire confiance *(f)*	261		peu de temps	181
	croire en ses amis	199		vie *(f)*	175
	ensemble	193		savoir-vivre	144
	amitié *(f)* pour la vie	190		avare de temps	143
	jusqu'au tombeau	148		le temps de l'amour	114
	esprit *(m)* d'équipe	142	MYSTÈRE	secret *(m)*	389
AVENTURE	accident *(m)*	388		souterrains	351

	événement *(m)*	377		risquer	313
	occurrence *(f)*	364		aventure *(f)*	306
	chance *(f)*	353		chance *(f)*	303
	sens *(m)* de la vie	351		fortune *(f)*	302
	raison *(f)* d'être	273		sous-marin	225
	sentiment *(m)*	263		ennemi *(m)* couvert	166
	risque *(m)*	200		pot *(m)* aux rosés	154
	coup *(m)* de bonheur / fortune	137		lettre *(f)* close	141
	coup *(m)* de foudre	136	SAVOIR-VIVRE	jouer	381
	jouer	129		devenir amis *(m, pl)*	340
	y laisser sa tête	123		risquer	215
HUMOUR	jouer	396		vivre la vie à fond	196
	profiter le max de la vie	393		vivre l'instant *(m)*	178
	faire des blagues	355		heureux / heureuse	175
	savoir-vivre	275		amis-amants *(m, pl)*	169
	sens *(m)* de la vie	269		jouir de la vie	161

	raison *(f)* d'être	256		viveur *(m)*	142
	en avoir de bonnes	189		souffle *(m)* de la vie	128
	amour *(m)* à sens unique	123		goûter la vie	106
	humour *(m)* tarte à la crème	114	FAMILLE	ensemble	388
	vivre bien	113		unité *(f)*	386
	sans-souci *(m)*	111		parents *(pl)*	369
	en roue libre	109		enfants *(pl)*	278
TRAGÉDIE	trahison *(f)*	332		ménage *(m)*	267
	violence *(f)*	327		routine	248
	amour *(m)* perdu	318		train-train *(m)*	220
	vide irréparable	262		couple *(m)*	212

	guignon *(m)*	228		bonheur *(m)*	196
	cœur *(m)* blessé	226		fruit *(m)* de l'amour	167
	atrocité *(f)*	183		jeu *(m)* d'amour	150
	tristesse *(f)*	174		toit *(m)* paternel	142
	mélancolie *(f)*	168		se faire confiance *(f)*	135
	vague *(f)* à l'âme	164		sentiments *(m, pl)*	111
	prêter	163			
	réécrire l'histoire *(f)*	132			
	accident *(m)*	119			
	humour *(m)* tarte à la crème	104			

Источник: составлено автором на основе полученных данных.

Подчеркнем, что в представленную таблицу 6 (табл. 6) были включены только языковые единицы, упоминание которых в корпусе кинодиалогов составило не менее 100 единиц на всю анализируемую совокупность текстов. Языковые единицы с менее частотным планом выражения не вошли в дальнейшую анализируемую выборку. Проведенный анализ позволил частично реконструировать концептосферу современного французского кинодискурса. Отметим, что ряд единиц объединял номинативные поля нескольких концептов, создавая предпосылки для поиска валентных связей между ними, что, в результате, позволило предположить их взаимозависимость.

Далее проведен анализ по поиску статистически значимых соответствий валентных связей.

С опорой на определенный состав номинативных полей и частотность упоминания отдельных языковых единиц, далее проведен анализ по поиску статистически значимых соответствий и валентных связей между совокупностью языковых единиц, составляющих номинативное поле рассматриваемых концептов. Для поиска статистически значимых соответствий между единицами номинативных полей концептов был применен критерий поиска числовых инверсий Манна-Уитни. Полученные результаты представлены в виде следующей таблицы (табл. 7):

Таблица 7. Сравнительные результаты изучения концептов по критерию Манна-Уитни.

	AMOUR	BONHEUR	SAVOIR-VIVRE	VIE	TEMPS	TRAGÉDIE	TRAHISON	AVENTURE	HUMOUR	FAMILLE	AMITIÉ	MYSTÈRE
AMOUR	0	U 21,03 p 0,14	U 9,46 p 0,04	U 25,0 p 0,06	U 7,44 p 0	U 15,36 p 0,05	U 15,9 p 0,28	U 28,7 p 0,63	U 16,75 p 0,27	U 44,64 p 0,33	U 7,94 p 0,01	U 21,03 p 0,14
BONHEUR	U 21,03 p 0,14	0	U 89,4 p 0,76	U 16,94 p 0,9	U 5,89 p 0,03	U 1,44 p 0	U 23,7 p 0,02	U 31,66 p 0,15	U 38,9 p 0,22	U 189,0 p 0,5	U 18,32 p 0,014	U 61,65 p 0,08
SAVOIR-VIVRE	U 9,46 p 0,04	U 89,4 p 0,76	0	U 87,15 p 0,32	U 8,91 p 0	U 31,71 p 0,047	U 1,14 p 0,053	U 52,6 p 0,19	U 44,6 p 0,091	U 9,87 p 0,028	U 56,82 p 0,016	U 39,45 p 0,019
VIE	U 25,0 p 0,06	U 16,94 p 0,9	U 87,15 p 0,32	0	U 8,67 p 0,18	U 36,6 p 0,044	U 29,7 p 0,067	U 64,38 p 0,10	U 17,66 p 0,22	U 79,44 p 0,62	U 15,39 p 0,11	U 31,8 p 0,083
TEMPS	U 7,44 p 0	U 5,89 p 0,03	U 8,91 p 0	U 8,67 p 0,18	0	U 51,09 p 0,015	U 16,71 p 0,019	U 16,13 p 0,073	U 14,91 p 0,02	U 49,0 p 0,28	U 16,9 p 0,033	U 37,89 p 0,022
TRAGÉDIE	U 15,36 p 0,05	U 1,44 p 0	U 31,71 p 0,047	U 36,6 p 0,044	U 51,09 p 0,015	0	U 72,0 p 0,41	U 49,6 p 0,021	U 22,1 p 0,035	U 19,46 p 0,041	U 3,25 p 0,024	U 20,13 p 0,54
TRAHISON	U 15,9 p 0,28	U 23,7 p 0,02	U 1,14 p 0,053	U 29,7 p 0,067	U 16,71 p 0,019	U 72,0 p 0,41	0	U 13,4 p 0,11	U 8,92 p 0,062	U 24,5 p 0,086	U 31,26 p 0,017	U 41,0 p 0,12
AVENTURE	U 28,7 p 0,63	U 31,66 p 0,15	U 52,6 p 0,19	U 64,38 p 0,10	U 16,13 p 0,073	U 49,6 p 0,021	U 13,4 p 0,11	0	U 31,09 p 0,12	U 16,89 p 0,019	U 43,87 p 0,076	U 51,8 p 0,062
HUMOUR	U 16,75 p 0,27	U 38,9	U 44,6 p 0,091	U 17,66 p 0,22	U 14,91 p 0,02	U 22,1 p 0,035	U 8,92 p 0,062	U 31,09 p 0,12	0	U 74,21 p 0,018	U 12,43 p 0,014	U 21,03 p 0,039

		p 0,22										
FAMILLE	U 44,64 p 0,33	U 189,0 p 0,5	U 9,87 P 0,028	U 79,44 p 0,62	U 49,0 p 0,28	U 19,46 p 0,041	U 24,5 p 0,086	U 16,89 p 0,019	U 74,21 p 0,018	0	U 28,93 p 0,97	U 11,0 p 0,014
AMITIÉ	U 21,03 p 0,14	U 18,32 p 0,014	U 56,82 p 0,016	U 15,39 p 0,11	U 16,9 p 0,033	U 3,25 p 0,024	U 31,26 p 0,017	U 43,87 p 0,076	U 12,43 p 0,014	U 28,93 p 0,97	0	U 17,09 p 0,074
MYSTÈRE	U 21,03 p 0,14	U 61,65 p 0,08	U 39,45 p 0,019	U 31,8 p 0,083	U 37,89 p 0,022	U 20,13 p 0,54	U 41,0 p 0,12	U 51,8 p 0,062	U 21,03 p 0,039	U 11,0 p 0,014	U 17,09 p 0,074	0
уровень значимость равен 0,1												

Источник: составлено автором на основе полученных данных.

Подчеркнем, что в связи с необходимостью отобразить в таблице 7 (табл. 7) данные попарных измерений, в каждой ячейке отражены результаты сравнения по критерию Манна-Уитни (U) и уровень значимости различий (p-level).

Последующий анализ полученных результатов позволяет выделить совокупность концептов, обладающих валентными связями и значимо-похожими особенностями языковой репрезентации [Анисимов, Анисимова 2025a]:

1. в рамках средств языкового выражения, концепт AMOUR имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов BONHEUR, TRAHISON, AVENTURE, HUMOUR, FAMILLE, MYSTÈRE;
2. в рамках средств языкового выражения, концепт BONHEUR имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов AMOUR, SAVOIR-VIVRE, VIE, AVENTURE, HUMOUR, FAMILLE;
3. в рамках средств языкового выражения, концепт SAVOIR-VIVRE имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов BONHEUR, VIE, AVENTURE, HUMOUR;
4. в рамках средств языкового выражения, концепт VIE имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов AMOUR, BONHEUR, SAVOIR-VIVRE, TEMPS, AVENTURE, HUMOUR, FAMILLE, AMITIÉ;
5. в рамках средств языкового выражения, концепт TEMPS имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов VIE, FAMILLE;
6. в рамках средств языкового выражения, концепт TRAGÉDIE имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов TRAHISON, MYSTÈRE;
7. в рамках средств языкового выражения, концепт TRAHISON имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов AMOUR, TRAGÉDIE, AVENTURE, MYSTÈRE;

8. в рамках средств языкового выражения, концепт AVENTURE имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов AMOUR, BONHEUR, SAVOIR-VIVRE, TRAHISON, HUMOUR;
9. в рамках средств языкового выражения, концепт HUMOUR имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов AMOUR, BONHEUR, SAVOIR-VIVRE, VIE, AVENTURE, MYSTÈRE;
10. в рамках средств языкового выражения, концепт FAMILLE имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов AMOUR, BONHEUR, VIE, TEMPS, AMITIÉ;
11. в рамках средств языкового выражения, концепт AMITIÉ имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов AMOUR, VIE, FAMILLE;
12. в рамках средств языкового выражения, концепт MYSTÈRE имеет значимые совпадения с языковым выражением концептов AMOUR, TRAHISON, TRAGÉDIE.

Подчеркнем, что изучению подвергались исключительно концепты французского кинодискурса, являющиеся по своей природе универсальными, но обладающие, тем не менее, определенной этноспецифичностью, что связано с рассмотрением основных жанров французского кинодискурса, не являющихся смешанными, такими как «военная драма».

Для определения валентных связей между полем взаимодействия концептов нами был проведен корреляционный анализ по критерию Кендалла для независимых выборок. Обоснованность использования метода корреляционного анализа подробно показана нами на примере концепта PATRIE / РОДИНА во французской лингвокультуре [Калинникова, Анисимов 2021], в частности, посредством обнаружения статистической связи между частотностью употребления тех или иных лексем становится возможным «выявить семантические цепочки, которые на статистически-значимом материале отобразят когнитивно- и культурно-значимые особенности в восприятии концепта» [Там же, с. 337]. Применение метода корреляционного

анализа в лингвистических исследованиях требует проведения качественной переработки данных для изменения их формы представления: необходимо присвоить цифровые эквиваленты вербальным номинациям и обозначить в числовом эквиваленте параметр, который необходимо проанализировать [Елисеева, Юзбашев 1999, с. 217].

Полученные результаты представлены в таблице 8 (табл. 8):

Таблица 8. Результаты корреляционного анализа по поиску значимых связей в области языковой репрезентации концептов

		AMOUR	BONHEUR	SAVOIR-VIVRE	VIE	TEMPS	TRAGÉDIE	TRAIHSON	AVENTURE	HUMOUR	FAMILLE	AMITIÉ	MYSTÈRE
AMOUR	Корреляция Кендалла	1	,322**	,177*	0,329	0,01	-,563**	-,603**	,434**	,251*	0,139	0,113	-0,083
	Знч.(2-сторон)		0,184	0,482	0,003	0,929	0,883	0,348	0,076	0,414	0,206	0,304	0,452
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
BONHEUR	Корреляция Кендалла	,322**	1	,415**	0,002	0,02	-,148**	-,290**	,439**	,400**	-0,026	0,244	-0,044
	Знч.(2-сторон)	0,184		0	0	0,857	0	0,413	0,177	0,983	0,81	0,025	0,691
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
SAVOIR-VIVRE	Корреляция Кендалла	,277*	,415**	1	,413**	0,04	0,195	-0,049	,236*	,360**	,251*	0,016	-0,151
	Знч.(2-сторон)	0,482	0		0,304	0,714	0,074	0,029	0,657	0,001	0,887	0,021	0,167
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
VIE	Корреляция Кендалла	,122*	,400*	,413**	1	,398**	0,106	-0,025	,261*	0,094	-0,012	0,17	-0,026
	Знч.(2-сторон)	0,003	0	0,304		0	0,004	0,822	0,58	0,393	0,911	0,121	0,81
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
TEMPS	Корреляция Кендалла	0,01	,320*	0,04	0,098	1	0,243	0,09	0,107	-0,021	0,133	,390**	0,179

	Знч.(2-сторон)	0,929	0,857	0,714	0		0,025	0,41	0,329	0	0,224	0,846	0,101
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
TRAGÉDIE	Корреляция Кендалла	-,563**	-,148**	0,195	0,106	0,143	1	,549**	-0,009	0,035	0,07	0,048	0,11
	Знч.(2-сторон)	0,883	0	0,074	0,004	0,025		0,021	0,936	0,753	0,523	0,66	0,315
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
TRAHISON	Корреляция Кендалла	-,603**	-,290**	0,236	-0,025	0,09	,549**	1	,180*	0,195	0,041	-,136**	,326**
	Знч.(2-сторон)	0,348	0,413	0,029	0,822	0,41	0,021		0,469	0,074	0,707	0,743	0,813
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
AVENTURE	Корреляция Кендалла	,434**	,439**	,249*	,161*	0,107	-0,009	,180*	1	0,027	0,028	,378**	0,087
	Знч.(2-сторон)	0,076	0,177	0,657	0,58	0,329	0,936	0,469		0	0,797	0,806	0,431
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
HUMOUR	Корреляция Кендалла	,290*	,400**	,360**	0,094	0,09	0,035	0,195	,358*	1	-0,14	,162*	0,006
	Знч.(2-сторон)	0,414	0,983	0,001	0,393	0	0,753	0,074	0		0,2	0,574	0,954
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
FAMILLE	Корреляция Кендалла	,239*	,126*	,116*	-0,012	0,133	0,07	0,041	0,028	,140*	1	-0,076	0,086
	Знч.(2-сторон)	0,206	0,81	0,887	0,911	0,224	0,523	0,707	0,797	0,2		0,489	0,433
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
AMITIÉ	Корреляция Кендалла	,213*	0,144	0,251	,270*	,390**	0,048	-,136**	,378**	0,062	-0,076	1	-0,063

	Знч.(2-сторон)	0,304	0,025	0,021	0,121	0,846	0,66	0,743	0,806	0,574	0,489		0,001
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
MYSTÈRE	Корреляция Кендалла	,183*	-0,044	-0,151	-0,026	0,179	0,11	,326**	,127*	0,006	0,086	-0,163	1
	Знч.(2-сторон)	0,452	0,691	0,167	0,81	0,101	0,315	0,813	0,431	0,954	0,433	0,001	0,176
	N	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985	985
Уровень значимость 0,01**/*													

Источник: составлено автором на основе полученных данных.

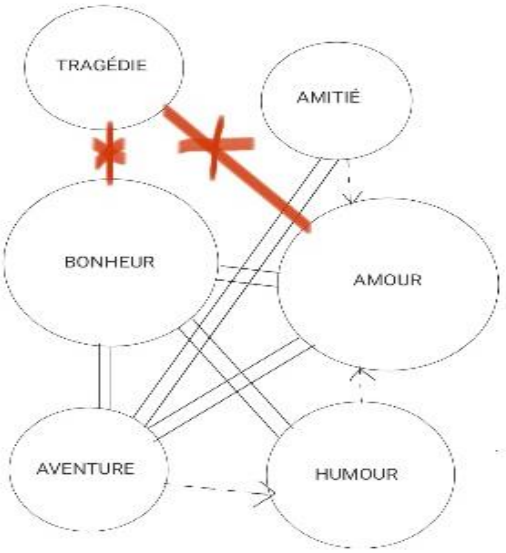
В результате проведенного корреляционного анализа выявлены значимые односторонние или двусторонние связи между концептами как прямого, так и обратного порядка. Последовательно обратимся к каждому из типов связи с иллюстрацией положений примерами концептов жанра комедии. Наличие связей обратного порядка обозначает увеличение присутствия одного элемента при уменьшении присутствия другого, связанного с ним (если А увеличивается, то В уменьшается). Например, при увеличении количества единиц, номинирующих концепт BONHEUR, аналогично уменьшается количество единиц, номинирующих концепт TRAGÉDIE. В свою очередь, наличие связей одностороннего характера обозначает одностороннюю зависимость проявления признака (увеличение А влияет на увеличение В, но увеличение В не влияет на увеличение А). В частности, при увеличении единиц, номинирующих концепт AMOUR, количество единиц, номинирующих концепт HUMOUR увеличивается, тогда как при увеличении единиц, номинирующих концепт HUMOUR, количество единиц, номинирующих концепт AMOUR остается неизменным. Наконец, наличие значимых двусторонних связей обозначает двустороннюю связь между репрезентацией языковых единиц (если увеличивается А, то увеличивается В, и наоборот). Так, при увеличении репрезентации концепта BONHEUR аналогично увеличивается количество языковых единиц, номинирующих концепт AMOUR.

Изучение получившихся совокупностей в рамках рассматриваемых нами жанров французского кинодискурса (комедия, мелодрама, драма, детектив, семейное кино), позволяет построить иерархические модели взаимодействия концептов в рамках жанровой системы современного французского кинодискурса. Отметим, что иерархическая система взаимодействия концептов в семиотическом пространстве французского кинодискурса выстраивается нами отдельно для каждого из основных жанров и является комплементарной. Комплементарная иерархическая система по своей сути представляет собой некую семантически взаимосвязанную

последовательность процессов, феноменов или функций с одним или несколькими центральными объектами и иными, связанными с ними и представляющими собой общую целостность [Цветков 2019]. Комплементарные отношения как иерархическую систему рассматривают такие области знания как математическая статистика, биология, экономика, семиотика (в широком смысле), психология и социология. В терминологическом аппарате указанных отраслей научного знания комплементарность понимается как совокупность отношений симпатии (положительных связей) и антипатии (отрицательных связей) периферийных объектов по отношению к центральному/центральным. Согласно исследованиям Д.Дж. Кислера (Donald J. Kiesler), комплементарные отношения могут носить как горизонтальный, так и вертикальный (зависимый) характер, вследствие чего такие отношения можно считать иерархическими [Kiesler 1983]. В силу особенностей диссертационного исследования как интегративного и междисциплинарного, считаем оправданным применение термина *комплементарная иерархия* по отношению к концептосфере, функционирующей в системе французского кинодискурса как особого семиотического пространства.

Последовательно представим комплементарные иерархические модели взаимодействия концептов в рамках каждого из основных жанров французского кинодискурса (комедия, драма, детектив, мелодрама, семейное кино). Для иллюстрации основных жанров приводятся примеры элементов кинотекста – кинодиалогов из полноформатного текста кинодискурса (кинофильма) и синопсиса как монокодового малоформатного текста кинодискурса, обладающего высоким информативным и прагматическим потенциалом. Для удобства интерпретации, результаты корреляционного анализа представлены в виде схем, описываемых корреляционными плеядами.

Модель взаимодействия концептов в жанре комедии построена следующим образом (рис. 35):



Легенда: двойная линия – двусторонние значимые связи; пунктирная линия – односторонние значимые связи (стрелка указывает направление связи от элемента А к элементу В); красные линии – обратные значимые связи.

Рис. 35. Комплементарная иерархическая модель взаимодействия концептов в жанре комедии французского кинодискурса

Источник: построено автором на основе полученных данных.

Для подробного описания взаимодействия концептов в рамках жанра комедии приведем кинодиалог и синопсис французского кинофильма *Opération Portugal 2: la vie de château* (возможный дословный перевод – «Операция Португалия 2: жизнь в замке», 2024, реж. Ф. Симер). Для удобства базовые концепты французского кинодискурса, выступающие в качестве образующего для жанра кинокомедии, пронумерованы нами в следующем порядке:

1 – AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ, 2 – AMITIÉ / ДРУЖБА, 3 – HUMOUR / ЮМОР, 4 – AMOUR / ЛЮБОВЬ, 5 – BONHEUR / СЧАСТЬЕ, 6 – TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ

Обращение к синопсису рассматриваемого кинофильма подтверждает наличие всех приведенных концептов в его составе:

Hakim alias Joaquim, notre policier maladroit et gaffeur (3)*, est de retour* (1) *! Il doit déjouer les plans d'un promoteur véreux* (1) *: le comte de Neuville. Avec ses amis* (2)*, il infiltre le Château du Comte mais doit en plus préparer son mariage avec Julia* (4)*, à qui il a caché sa mission* (1)*. Rien ne se passe comme prévu et Hakim et sa bande de pieds nickelés* (2, 3)*, dépassés,*

vont aller de catastrophes en catastrophes (3, 6). *Il va alors entrer dans une course folle* (1) *pour réussir sa mission* (5) *et sauver son couple* (5, 4).

«Хаким, он же Жоаким, наш неуклюжий и неловкий полицейский (3) вернулся (1) ! Он должен помешать планам продажного застройщика (1): графа де Невиля. Вместе со своими друзьями (2) он проникает в замок графа, но заодно готовится к свадьбе с Жулией, (4), от которой он скрыл свою миссию (1). Все идет не так, как планировалось, и Хаким, и банда его ленивых помощников (2, 3), оказываются в затруднительном положении, попадая из одной крупной неприятности в другую (3, 6). Тогда он бросается в безумную гонку, чтобы выполнить свою миссию (5) и спасти свои отношения (5, 4)».

Лексемы, номинирующие концепт AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ, сообщают зрителю о возвращении на экраны героя первой части фильма (*notre policier maladroit et gaffeur, est de retour* – «наш неуклюжий и бестолковый полицейский вернулся!») и описание его нынешней «миссии» (*Il doit déjouer les plans d'un promoteur véreux… – «Он должен остановить вероломного застройщика…»; à qui il a caché sa mission* – «… от которой он скрыл свою миссию»; une course folle – «безумная гонка»). Концепт AMITIÉ / ДРУЖБА реализуется посредством упоминания о друзьях протагониста (*Avec ses amis, il infiltre le Château du Comte* – «Вместе со своими друзьями он проникает в замок графа…») и, наряду с концептом HUMOUR / ЮМОР, дает им краткую характеристику (*et sa bande de pieds nickelés* – «банда ленивых помощников»). Концепт HUMOUR / ЮМОР совместно с концептом TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ также позволяют охарактеризовать характер приключений героев произведения (*aller de catastrophes en catastrophes* – «столкнутся с множеством катастроф»). Концепт BONHEUR представлен в синопсисе ограниченно и отсылает адресата к возможному результату «миссии» Хакима (*réussir sa mission et sauver son couple* – «выполнить свою миссию и спасти свои отношения»). В свою очередь, концепт AMOUR / ЛЮБОВЬ номинирует отношения между Хакимом и его невестой Жулией (*préparer son mariage avec Julia* – «подготовить свадьбу с Жулией») и в сочетании с концептом BONHEUR / СЧАСТЬЕ иллюстрирует необходимый для Хакима результат (*sauver son couple* – «спасти свои отношения»).

Все обозначенные концепты также присутствуют в самом кинофильме, в частности, в следующем кинодиалоге, основу которого составляют разговор по телефону между Хакимом и его невестой Жулией и последующая беседа Хакима с другом Жаком:

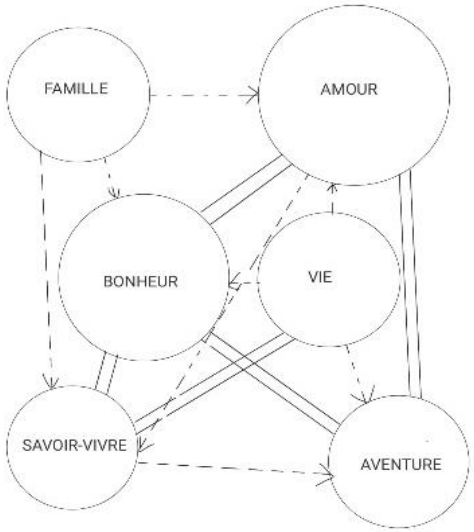
- *Hakim, tu m'aimes vraiment ?* (4)
- *Pourquoi tu me demandes ? Bien sûr que oui.*
- *Alors, où traînes-tu ?*
- *Ma chérie, tu sais, Jacques et moi* (2)*, nous avons un petit problème ici* (6)*, il faut sauver la commune...* (1)
- *Tu as oublié, mais aujourd'hui c'est le jour de notre mariage, voilà* (3, 4)*. Si tu n'es pas à la mairie dans un quart d'heure, alors tu vivras avec toute la commune, mais sans moi* (3, 6). (конец телефонного разговора)
- *Jacques, nous avons un hic* (6)*. Nous avons dix minutes pour régler le colle avec le comte et nous rendre à la mairie* (3).
- *Tu te fous de ma gueule ?*
- *Regarde, ce n'est pas seulement nos carrières, la vie de commune et le respect du commissaire, mais aussi mon bonheur qui est en jeu* (5, 6).

«- Хаким, ты действительно меня любишь? (4)
- Почему ты спрашиваешь? Конечно, да.
- Тогда где тебя носит?
- Дорогая, ты знаешь, у нас с Жаком (2) здесь небольшая проблема (6), нужно спасти общину... (1)
- Ты, видимо, забыл, но сегодня день нашей свадьбы (3, 4). Если через пятнадцать минут тебя не будет в мэрии, то ты будешь жить со всей общиной, но без меня (3, 6). (конец телефонного разговора)
- Жак, есть загвоздка (6). У нас десять минут, чтобы уладить дело с графом и добраться до мэрии (3).
- Ты что, издеваешься надо мной?
- Смотри, на кон поставлены не только наша карьера, жизнь общины и уважение комиссара, но и мое счастье (5, 6)».

В приведенных диалогах персонажей концепт AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ характеризует серьезность выполняемой Хакимом и его друзьями «миссии» (*il faut sauver la commune…* – «нужно спасти общину…»). Концепт AMITIÉ / ДРУЖБА, в свою очередь, иллюстрирует поддержку Хакима со стороны его друга Жака, отправившегося с ним (*Jacques et moi…* – «У нас с Жаком…»). При помощи концепта HUMOUR / ЮМОР, вступающего во взаимодействие с концептами AMOUR / ЛЮБОВЬ и TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ, иллюстрируется комедийных характер произведения (*Tu as oublié, mais aujourd'hui c'est le jour de notre mariage, voilà* – «Ты, видимо, забыл,

но сегодня день нашей свадьбы»; *Si tu n'es pas à la mairie dans un quart d'heure, alors tu vivras avec toute la commune, mais sans moi* – «Если через пятнадцать минут тебя не будет в мэрии, то ты будешь жить со всей общиной, но без меня»). Сочетание данных концептов усиливает каждый из них. В рамках приведенного кинодиалога концепты HUMOUR / ЮМОР и TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ также представлены самостоятельно, при этом оба способствуют трансляции зрителю сложности ситуации, в которой оказываются два друга (*Nous avons dix minutes pour régler le colle avec le comte et nous rendre à la mairie* – «У нас десять минут, чтобы уладить дело с графом и добраться до мэрии»; *Jacques et moi nous avons un petit problème ici* – «у нас с Жаком здесь небольшая проблема»; *Jacques, nous avons un hic* – «Жак, есть загвоздка»). Сочетание концептов BONHEUR / СЧАСТЬЕ и TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ позволяет зрителю понять, чем ситуация рискует обернуться для основного персонажа киноистории (*ce n'est pas seulement nos carrières, la vie de commune et le respect du commissaire, mais aussi mon bonheur ce qui est en jeu* – «на кон поставлены не только наша карьера, жизнь общины и уважение комиссара, но и мое счастье»).

В свою очередь, модель взаимодействия концептов в жанре мелодрамы построена следующим образом (рис. 36):



Легенда: двойная линия – двусторонние значимые связи; пунктирная линия – односторонние значимые связи (стрелка указывает направление связи от элемента А к элементу В)

Рис. 36. Комплементарная иерархическая модель взаимодействия концептов в жанре мелодрамы французского кинодискурса

Источник: построено автором на основе полученных данных.

Ярким примером наличия валентных связей между образующими во французском кинодискурсе жанр «мелодрама» концептами является кинофильм *Plus que jamais* («Больше, чем никогда», 2022, реж. Э. Атеф).

Базовые концепты французского кинодискурса, выступающие в качестве образующего для жанра мелодрамы, пронумерованы нами в следующем порядке:

1 – AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ, 2 – FAMILLE / СЕМЬЯ, 3 – VIE / ЖИЗНЬ, 4 – AMOUR / ЛЮБОВЬ, 5 – BONHEUR / СЧАСТЬЕ, 6 – SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ

Все жанрообразующие концепты присутствуют в синопсисе кинофильма:

Hélène et Mathieu sont heureux ensemble (2, 4, 5) *depuis de nombreuses années* (3). *Le lien qui les unit est profond* (2, 5, 4). *Confrontée à une décision existentielle* (3, 6), *Hélène part seule* (2) *en Norvège* (1) *pour chercher la paix* (6) *et éprouver la force de leur amour* (4).

«Элен и Матьё счастливы вместе (2, 4, 5) уже много лет (3). Их объединяет глубокая связь (2, 5, 4). Столкнувшись с необходимостью принятия жизненно важного решения (3, 6), Элен уезжает одна (2) в Норвегию (1), чтобы найти покой (6) и испытать силу их любви (4)».

В большинстве предложений синопсиса наблюдается комплексное представление жанрообразующих концептов: так, концепты FAMILLE / СЕМЬЯ, AMOUR / ЛЮБОВЬ и BONHEUR / СЧАСТЬЕ показывают потенциальному зрителю, который знакомится с текстом синопсиса, наличие крепких и счастливых семейных уз любящих друг друга героев истории Элен и Матьё (*Hélène et Mathieu sont heureux ensemble…* – «Элен и Матьё счастливы вместе…»; *Le lien qui les unit est profond* – «Их объединяет глубокая связь»). В первом примере данные концепты подкрепляются значением, передаваемым концептом VIE / ЖИЗНЬ, который подчеркивает также и продолжительность отношений пары (*… depuis de nombreuses années* – «… уже много лет»).

Обособленное функционирование концепта FAMILLE / СЕМЬЯ позволяет подчеркнуть значимость семьи в жизни девушки (*Hélène part seule…* – «Элен уезжает одна…»), в то время как концепты SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ и AMOUR / ЛЮБОВЬ номинируют цель её путешествия *(…pour chercher la paix et éprouver la force de leur amour* – «…чтобы найти покой и испытать силу их любви»). Вместе с тем концепт AMOUR / ЛЮБОВЬ подчеркивает значимость любви в жизни главных героев и необходимость её проверки для Элен. В свою очередь, концепт AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ присутствует в тексте синопсиса ограниченно и передает потенциальному зрителю информацию о месте, куда отправляется Элен (*Hélène part seule en Norvège…* – «Элен уезжает одна в Норвегию…»). Сочетание концептов VIE / ЖИЗНЬ и SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ позволяет представить реципиенту важность решения, которое предстоит принять главной героине (*Confrontée à une décision existentielle…* – «Столкнувшись с необходимостью принятия жизненно важного решения…»).

Представленные концепты находят свое отражение и одном из диалогов главных героев Элен и Матьё:

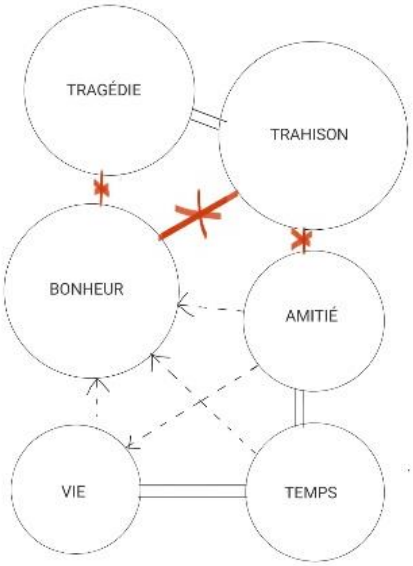
- *J'ai besoin de partir* (1) *pour retrouver un peu de la légèreté* (3, 5, 6), *un peu de* ...
- *Ça, c'est pas possible avec moi en fait* (2) *?*
- *Non ! Mais je veux faire ce voyage* (1) *même si tu es pas d'accord. Je crois que j'ai compris quelque chose d'important* (6) ...
- *Je serai toujours avec toi* (4).
- *Mais je peux pas* (3).
- *Tu es mon bonheur* (5, 4).

«- Мне нужно уехать (1), чтобы обрести немного лёгкости (3, 5, 6), немного...
- Неужели со мной это невозможно (2)?
- Нет! Но я хочу отправиться в это путешествие (1), даже если ты не согласишься. Кажется, я поняла что-то важное (6)...
- Я всегда буду с тобой (4).
- Но я не смогу (3).
- Ты моё счастье (5, 4)».

В приведенной в качестве примера беседе персонажей посредством концепта AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ зрителю представляется желание Элен уехать, даже несмотря на несогласие Матьё (*J'ai besoin de partir…* – «Мне

нужно уехать…»; *Mais je veux faire ce voyage même si tu es pas d'accord* – «Но я хочу отправиться в это путешествие, даже если ты не согласишься»). Значение необходимости путешествия для жизни девушки подчеркивает сочетание концептов VIE / ЖИЗНЬ, BONHEUR / СЧАСТЬЕ и SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ, при помощи которых демонстрируется отношение героини к будущему приключению, которое, по её мнению, должно принести ей необходимый жизненный опыт и счастье *(…pour retrouver un peu de la légèreté* – «… чтобы обрести немного легкости»; *Je crois que j'ai compris quelque chose d'important…* – «...Кажется, я поняла что-то важное»). В свою очередь, с обозначенными концептами контрастирует концепт FAMILLE / СЕМЬЯ, посредством которого зрителю представляют готовность Матьё сопровождать Элен, нежелание расставаться и сохранить отношения и одновременно непонимание мужчиной поступка его спутницы (*Ça, c'est pas possible avec moi en fait ?* – «Неужели со мной это невозможно?»). Схожий смысл транслируется и при помощи концептов AMOUR / ЛЮБОВЬ, и BONHEUR / СЧАСТЬЕ, подчеркивающих сильное чувство, которое молодой человек испытывает к Элен (*Je serai toujours avec toi* – «Я всегда буду с тобой»), и счастье быть вместе (*Tu es mon bonheur* – «Ты моё счастье»). Вместе с тем можно отметить обращение к концепту VIE / ЖИЗНЬ посредством последней фразы героини (*Mais je ne paux pas* – «Но я не смогу»), страдающей от смертельной болезни.

Представим следующую модель взаимодействия концептов, образующих жанр «драма» (рис. 37):



Легенда: двойная линия – двусторонние значимые связи; пунктирная линия – односторонние значимые связи (стрелка указывает направление связи от элемента А к элементу В); красные линии – обратные значимые связи.

Рис. 37. Комплементарная иерархическая модель взаимодействия концептов в жанре драмы французского кинодискурса

Источник: построено автором на основе полученных данных.

Валентные связи между концептами, образующими во французском кинодискурсе жанр «драма», можно проследить на примере кинофильма *Dogman* («Догмен», 2023, реж. Л. Бессон).

Нами принята следующая нумерация концептов, выступающий в качестве образующих для жанра драмы:

1- TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ, 2 – TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО, 3 – VIE / ЖИЗНЬ, 4 – TEMPS / ВРЕМЯ, 5 – BONHEUR / СЧАСТЬЕ, 6 – AMITIÉ / ДРУЖБА

Все жанрообразующие концепты представлены в синопсисе рассматриваемого кинофильма:

L’incroyable histoire d’un enfant, meurtri par la vie (1, 2, 4)*, qui trouvera son salut grâce* (3, 5) *à l’amour que lui portent ses chiens* (6).

«Невероятная история ребенка, травмированного жизнью (1, 2, 4), который обретает спасение, благодаря (3, 5) любви своих собак (6)».

В обозначенном синопсисе наблюдается преимущественное сочетание концептов: так, одновременная репрезентация концептов TRAGÉDIE /

ТРАГЕДИЯ, TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО и TEMPS / ВРЕМЯ показывает потенциальному зрителю глубину психологической травмы, которая была нанесена главному герою повествования, – ребенку, помещенному отцом в клетку с собаками (*L'incroyable histoire d'un enfant, meurtri par la vie…* – «Невероятная история ребенка, травмированного жизнью…»). В свою очередь, использование авторами синопсиса апелляции к концептам VIE / ЖИЗНЬ и BONHEUR / СЧАСТЬЕ и дальнейшее обособленное употребление концепта AMITIÉ / ДРУЖБА способствуют представлению реципиенту значимости собак в жизни главного героя, заменивших ему семью (*qui trouvera son salut grâce à l'amour que lui portent ses chiens* – «… который обретает спасение, благодаря любви своих собак»). Несмотря на использование конкретной лексемы *amour* («любовь»), мы рассматриваем отношения, сложившиеся между протагонистом и собаками как дружбу, а не любовь, в силу специфики подобного общения между животными и людьми.

Все многообразие жанрообразующих драму концептов присутствует и в монологе главного героя в самом кинофильме:

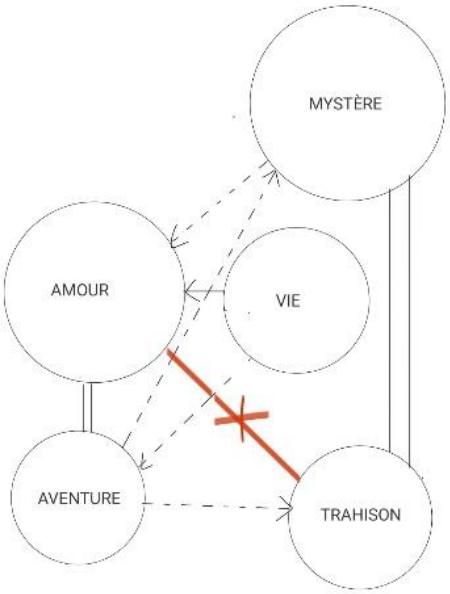
J'ai toujours adoré travestir (3). *Personne ne m'a jamais compris* (1). *Ma famille m'a trahi* (2). *Ma mère… Ma sœur… Mon père… Sales bêtes. Seuls les chiens m'ont toujours compris. Partout où il y a un malheureux, Dieu envoie un chien* (3). *Depuis lors, et jusqu'à la fin, ils sont devenus mes amis* (4, 6). *Grâce à leur amitié, j'ai appris à vivre* (6, 3). *Alors, qui suis-je ? Plutôt un homme ou un roquet ? Je ne sais pas vivre autrement, c'est ma vocation* (3). *Et vous savez, je suis heureux que les choses se soient passées ainsi* (5).

«Я всегда любил наряжаться (3). Никто никогда меня не понимал. Моя семья предала меня (2). Моя мать... Моя сестра... Мой отец... Грязные звери. Только собаки всегда меня понимали. Повсюду, где есть несчастный человек, там Бог посылает собаку (3). С тех пор и до самого конца они стали моими друзьями (4, 6). Благодаря их дружбе я научился жить (6, 3). Так кто же я? Больше человек или дворняга? Я не умею жить по-другому, это моё призвание (3). И знаете, я рад, что всё так сложилось (5)».

Монолог персонажа начинается с озвучивания героем своего увлечения, послужившего причиной отказа семьи от странного сына и брата, которое главный герой расценивает как предательство. Использованные концепты VIE

/ ЖИЗНЬ, TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО и TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ подчеркивают значимость увлечения протагонистом своим странным «хобби» (*J'ai toujours adoré travestir* – «Я всегда любил наряжаться») и всю глубину переживания им предательства со стороны семьи (*Personne ne m'a jamais compris* – «Никто никогда меня не понимал»; *Ma famille m'a trahi* – «Моя семья предала меня»). Концепты TEMPS / ВРЕМЯ и AMITIÉ / ДРУЖБА, напротив, используется для того, чтобы подчеркнуть дружбу, зародившуюся между животными и человеком и ее продолжительность (*Depuis lors, et jusqu'à la fin, ils sont devenus mes amis* – «С тех пор и до самого конца они стали моими друзьями»). Использование наряду с данными концептами также и концепта VIE / ЖИЗНЬ способствует передачи важности для главного героя подобной жизни рядом с собаками (*Grâce à leur amitié, j'ai appris à vivre* – «Благодаря их дружбе я научился жить») и призвания, которое он нашел для себя, посредством этого «соседства» (*Je ne sais pas vivre autrement, c'est ma vocation* – «Я не умею жить по-другому, это моё призвание»). Кроме того, этот концепт используется для иллюстрации философского осмысления героем роли собак в жизни человека (*Partout où il y a un malheureux, Dieu envoie un chien* – «Повсюду, где есть несчастный человек, там Бог посылает собаку»). Вместе с тем концепт BONHEUR / СЧАСТЬЕ способствует трансляции понимания главным героем всех произошедших с ним событий и положительного вывода о том, что случившееся с ним неприятности, тем не менее, привели его к счастью (*Et vous savez, je suis heureux que les choses se soient passées ainsi* – «И знаете, я рад, что всё так сложилось»).

Обратимся к взаимодействию концептов в рамках жанра «детектив». Модель данного взаимодействия выглядит следующим образом (рис. 38):



Легенда: двойная линия – двусторонние значимые связи; пунктирная линия – односторонние значимые связи (стрелка указывает направление связи от элемента А к элементу В); красные линии – обратные значимые связи.

Рис. 38. Комплементарная иерархическая модель взаимодействия концептов в жанре «детектив» французского кинодискурса

Источник: построено автором на основе полученных данных.

Нами принята следующая нумерация образующих для для жанра детектив концептов:

1 – MYSTÈRE / ТАЙНА, 2 – TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО, 3 – VIE / ЖИЗНЬ, 4 – AMOUR / ЛЮБОВЬ, 5 – AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ

Проиллюстрируем их функционирование в объекте подобного жанра на примере сериала *Anthracite : Le mystère de la secte des Ecrins* (дословный перевод – «Антрацит: Тайна секты Экренов», 2024, реж. Ф. Роберт, М. Бертеми, Дж. Берг). Выбор сериала в качестве примера в данном случае обусловлен демонстрацией разнообразия форм реализации кинодискурса соответствующего жанра, формируемых определенными концептами.

Соответствующие концепты присутствуют в синопсисе произведения:

En 1994, le suicide collectif d'une secte installée dans un petit village des Alpes défraye la chronique… (1) *30 ans plus tard, le meurtre d'une femme assassinée selon les rituels de l'étrange communauté met à feu et à sang l'équilibre précaire retrouvé par les habitants* (1, 3). *Bouc émissaire idéal* (2)*, Jaro Gatsi, un jeune délinquant venu à la montagne pour remettre sa vie sur*

les rails (3)*, se retrouve rapidement accusé du meurtre* (2)*. Déterminé à prouver son innocence, il reçoit l'aide inattendue d'Ida, une geek excentrique et ultra-connectée qui est à la recherche de son père disparu…*(1, 4, 3) *Ils vont rapidement comprendre que leur implication dans cette affaire ne doit rien au hasard, et que les réponses qu'ils cherchent prennent racine dans les secrets de leur propre passé…* (1, 3, 5)

«В 1994 году массовое самоубийство членов секты, основанной в небольшой альпийской деревушке, попало в заголовки газет... (1) 30 лет спустя по обрядам странной общины происходит убийство женщины, которое разрушает шаткое равновесие, обретённое её жителями (1, 3). Идеально подходящий на роль козла отпущения (2), Джаро Гатси, молодой преступник, приехавший в горы, чтобы вернуться к нормальной жизни (3), быстро обвиняется в совершении убийства (2). Решив доказать свою невиновность, он получает неожиданную помощь от Иды, эксцентричной и помешанной на новых технологиях девушки-гика, которая ищет своего пропавшего отца (1, 4, 3) ... Они быстро поймут, что их участие в этом деле неслучайно, и что ответы, которые они ищут, коренятся в тайнах их собственного прошлого (1, 3 5) ...»

Синопсис начинается с апелляции к чудовищному происшествию, случившемуся за тридцать лет до событий сериала. Массовое самоубийство членов секты проиллюстрировано при помощи концепта MYSTÈRE / ТАЙНА, подчеркивающего лежащую в основе произведения загадку (*En 1994, le suicide collectif d'une secte installée dans un petit village des Alpes défraye la chronique…* – «В 1994 году массовое самоубийство членов секты, основанной в небольшой альпийской деревушке, попало в заголовки газет...»). Дальнейшее сочетание концепта MYSTÈRE / ТАЙНА с концептом VIE / ЖИЗНЬ подчеркивает значимость описываемых событий в жизни местного общества (*30 ans plus tard, le meurtre d'une femme assassinée selon les rituels de l'étrange communauté met à feu et à sang l'équilibre précaire retrouvé par les habitants* – «30 лет спустя убийство женщины, убитой по обрядам странной общины, разрушает шаткое равновесие, обретённое её жителями»). В свою очередь, использование концепта VIE / ЖИЗНЬ демонстрирует потенциальному зрителю желание главного героя повествования изменить свою жизнь к лучшему (*…Jaro Gatsi, un jeune délinquant venu à la montagne pour remettre sa vie sur les rails* – «…Джаро Гатси, молодой преступник, приехавший в горы, чтобы вернуться к

нормальной жизни»), а применение концепта TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО подчеркивает несправедливое отношения общества к бывшему преступнику, невиновному в данном убийстве (*Bouc émissaire idéal…* – «Идеально подходящий на роль козла отпущения…» *...se retrouve rapidement accusé du meurtre* – «…быстро обвиняется в совершенном убийстве»). Последующее сочетание концептов MYSTÈRE / ТАЙНА, AMOUR / ЛЮБОВЬ и VIE / ЖИЗНЬ позволяют ввести вторую сюжетную линию повествования – пропажу отца нового персонажа Иды и подчеркнуть любовь девушки к нему и значения самих поисков (*Déterminé à prouver son innocence, il reçoit l'aide inattendue d'Ida, une geek excentrique et ultra-connectée qui est à la recherche de son père disparu…* – «Решив доказать свою невиновность, он получает неожиданную помощь от Иды, эксцентричной и помешанной на новых технологиях девушки-гика, которая ищет своего пропавшего отца…»). Последнее сочетание концептов MYSTÈRE / ТАЙНА, VIE / ЖИЗНЬ и AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ, в свою очередь, транслирует потенциальному зрителю новую загадку в виде осознания героями неслучайности происходящего с ними, жизненно необходимого разрешения всех загадок и приключений, которые их ожидают (*Ils vont rapidement comprendre que leur implication dans cette affaire ne doit rien au hasard, et que les réponses qu'ils cherchent prennent racine dans les secrets de leur propre passé…* – «Они быстро поймут, что их участие в этом деле неслучайно, и что ответы, которые они ищут, коренятся в тайнах их собственного прошлого…»).

Схожее значение рассматриваемые концепты приобретают и в одном из диалогов между Джаро и Идой, иллюстрирующем момент их знакомства:

- *Mais qui es-tu, sacré nom ?*

- *Merde, alors, moi je suis ta dernière chance de sortir de ce trou du cul* (2).

- *Bla-bla-bla… Que veux-tu, en fait ?*

- *Rétablir la justice, trouver le meurtrier de mon papa bien-aimé* (4) *et mettre fin au massacre sanglant* (5).

- *Cela ressemble à la réponse d'un mannequin au concours de Miss Univers.*

- *Toutes les filles ont des pots aux roses* (1). *Alors, dois-je t'aider à t'évader ?*

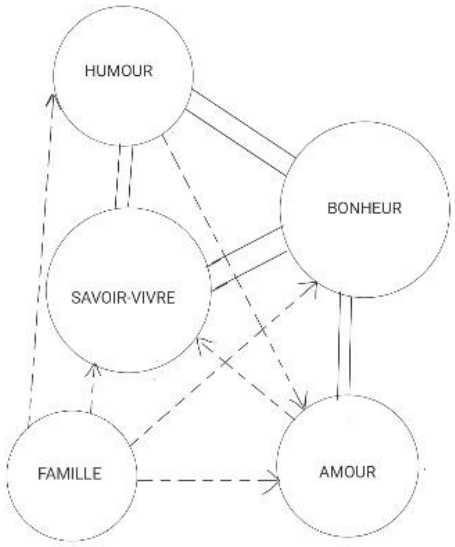
- *En tout cas, selon ton plan j'aurai plus de chances d'avoir une vie heureuse* (3) *que dans la cellule* (2). *Allez-y !*

« - Кто ты, чёрт возьми, такая?

- Знаешь что, я – твоя последняя возможность выбраться из этой задницы (2).
- Бла-бла-бла… Чего ты, собственно, хочешь?
- Восстановить справедливость, найти убийцу моего любимого отца (4) и положить конец кровавой бойне (5).
- Звучит как ответ модели на конкурсе «Мисс Вселенная».
- У всех девушек свои тайны (1). Так что, помочь тебе сбежать?
- В любом случае, если следовать твоему плану, у меня будет больше шансов на счастливую жизнь (3), чем в камере (2). Вперед!»

Как и в синопсисе сериала, в представленном кинодиалоге наблюдается сочетание ряда концептов в репликах персонажей: одновременное использование концептов VIE / ЖИЗНЬ, AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ и TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО в последней реплике диалога позволяет авторам произведения передать уверенность самого Джаро в том, что его непременно осудят за убийство, которого он не совершал, и необходимости принять помощь Иды, самостоятельно пытаясь найти как её отца, так и вероятного убийцу (*En tout cas, selon ton plan j'aurai plus de chance d'avoir une vie heureuse que dans la cellule* – «В любом случае, если следовать твоему плану, у меня будет больше шансов на счастливую жизнь, чем в камере»). В свою очередь, при помощи сочетания концептов AMOUR / ЛЮБОВЬ и AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ подчеркивается любовь дочери к отцу и необходимость самостоятельно принять участие в поиске убийцы (*Rétablir la justice, trouver le meurtrier de mon papa bien-aimé et mettre fin au massacre sanglant ?* – «Восстановить справедливость, найти убийцу моего любимого отца и положить конец кровавой бойне?»). Применение апелляции к концепту TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО также дополнительно иллюстрирует уверенность Иды в том, что Джаро не является виновным в инкримируемых ему преступлениях (*Merde, alors, moi je suis ta dernière chance de sortir de ce trou du cul* – «Знаешь что, я – твоя последняя возможность выбраться из этой задницы»). Вместе с тем апелляция к концепту MYSTÈRE / ТАЙНА демонстрирует зрителю, что у Иды есть свои секреты и её желание помощь Джаро может быть не случайным. Дополнительно отметим специфический стиль общения Джаро, который показывает его социальное происхождение.

Последней из рассматриваемых комплементарных иерархических моделей взаимодействия концептов в рамках жанров французского кинодискурса является модель концептов, образующих жанр «семейное кино». Она схематично представлена следующим образом (рис. 39):



Легенда: двойная линия – двусторонние значимые связи; пунктирная линия – односторонние значимые связи (стрелка указывает направление связи от элемента А к элементу В)

Рис. 39. Комплементарная иерархическая модель взаимодействия концептов в жанре «семейное кино» французского кинодискурса

Источник: построено автором на основе полученных данных.

Ярким примером функционирования концептов, образующих жанр «семейное кино» во французском кинодискурсе, является фильм *Attention au départ!* (дословный перевод – «Внимание! Поезд отправляется», российская локализация – «Стоп-кран», 2020, реж. Б. Эврар).

Жанрообразующие концепты пронумерованы нами следующим образом:

1 – FAMILLE / СЕМЬЯ, 2 – SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ, 3 – HUMOUR / ЮМОР, 4 – AMOUR / ЛЮБОВЬ, 5 – BONHEUR / СЧАСТЬЕ

Все обозначенные концепты представлены в синопсисе произведения:

Rater le train, c'est moche (3)*. Alors le voir partir avec vos enfants et ceux de vos amis dont vous avez la charge* (1, 2, 5)*, c'est une autre histoire…* (3) *Celle de la folle course-poursuite de Benjamin, papa poule un peu dépassé* (1, 3) *et Antoine, grand-père fantasque* (1, 3)*, qui doivent*

trouver une solution (2) *avant qu'on apprenne… qu'ils ont perdu les gosses (3)! Rattraper le train est leur seule chance de se rattraper...* (4, 5)

«Опоздать на поезд – это обидно (3). А вот увидеть, как он уходит вместе с вашими детьми и детьми ваших друзей, за которых вы в данный момент несете ответственность (1, 2, 5), – это уже совсем другая история (3) ... Безумная погоня Бенджамина, слегка перегруженного заботливого отца (1, 3), и Антуана, чудаковатого дедушки (1, 3), которым нужно найти решение (2), прежде чем станет известно..., что они потеряли детей (3)! Попасть на поезд – их единственный шанс всё исправить... (4, 5)»

При помощи апелляции к концепту HUMOUR / ЮМОР авторы синопсиса кратко и в шутливой форме представляют потенциальному зрителю основные проблемы, с которыми столкнулись главные герои повествования – опоздание на поезд и потеря детей, которые как раз остались в поезде (*Rater le train, c'est moche* – «Опоздать на поезд – это обидно»; *c'est une autre histoire…* – «это уже совершенно другая история…»; *…qu'ils ont perdu les glosses!* – «…что они потеряли детей!»). Вместе с тем сочетание концептов FAMILLE / СЕМЬЯ и HUMOUR / ЮМОР позволяет охарактеризовать главных героев и представить потенциальному зрителю отношения родства между героями и их детьми (*Benjamin, papa poule un peu dépassé* – «Бенджамин, слегка перегруженный заботливый отец»; *Antoine, grand-père fantasque* – «Антуан, чудаковатый дедушка»). В свою очередь, концепт SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ позволяет подчеркнуть необходимость для героев найти решение сложившейся ситуации (*qui doivent trouver une solution…* – «которым необходимо найти решение [проблемы]…»). Его сочетание с концептами FAMILLE / СЕМЬЯ и BONHEUR / СЧАСТЬЕ во втором предложении синопсиса иллюстрирует значимость семьи и друзей в жизни главных героев, а также ответственность за детей, которую они несут (*Alors le voir partir avec vos enfants et ceux de vos amis dont vous avez la charge…* – «А вот увидеть, как он уходит вместе с вашими детьми и детьми ваших друзей, за которых вы в данный момент несете ответственность…»). В свою очередь, относящиеся к последним двум предложениям (*Celle de la folle course-poursuite de Benjamin, papa poule un peu dépassé et Antoine, grand-père fantasque, qui doivent trouver*

une solution avant qu'on apprenne… qu'ils ont perdu les gosses ! Rattraper le train est leur seule chance de se rattraper... – «Безумная погоня Бенджамина, слегка перегруженного заботливого отца, и Антуана, чудаковатого дедушки, которым нужно найти решение, прежде чем станет известно..., что они потеряли детей! Попасть на поезд – их единственный шанс всё исправить...») концепты AMOUR / ЛЮБОВЬ и BONHEUR / СЧАСТЬЕ иллюстрируют любовь отца и дедушки к детям и внукам, которые остались в поезде, желание и необходимость догнать его и вместе с тем положительные эмоции, которые они неожиданно испытывают от разрешение данной проблемы.

Жанрообразующие концепты присутствуют и в ряде диалогов кинофильма, например, беседе двух главных героев, из-за которой они и опоздали на поезд, предварительно посадив в его вагон детей:

- *Les enfants sont le bonheur et le sens de notre vie* (1, 2, 5). *Leur amour rend le monde plus claire* (4, 2, 5).
- *Ils nous enseignent vivre la vie franche* (2).
- *Ace ! Ace ! La famille c'est... (1) bah, au fait, où sont-ils tous ?*
- *Bien sûr, dans le train, où seraient-ils d'autre ?*
- *Et où est le train* (3) *?*
- «Дети – радость и смысл нашей жизни (1, 2, 5). Их любовь делает мир чище (4, 2, 5).
- Они учат нас жить честно (2).
- Точно! Верно! Семья – это... (1) кстати, где они все?
- Конечно, в поезде, где же им ещё быть?
- А где же поезд? (3)»

Особенностью приведенного диалога является его концептуальная насыщенность при сравнительной краткости реплик героев и самой беседы. Сочетания концептов FAMILLE / СЕМЬЯ, SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ и BONHEUR в первом предложении (*Les enfants sont le bonheur et le sens de notre vie* – «Дети – радость и смысл нашей жизни») и AMOUR / ЛЮБОВЬ, SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ и BONHEUR / СЧАСТЬЕ во втором (*Leur amour rend le monde plus claire* – «Их любовь делает мир чище») подчеркивают важность детей в семье и жизни каждого из её членов. Эта идея проявляется и в обособленном употреблении концептов SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ (*Ils nous enseignent vivre la vie franche* – «Они учат нас жить честно») и FAMILLE / СЕМЬЯ (*Ace ! Ace ! La famille c'est...* – «Точно! Верно! Семья – это

…»), несмотря на незавершенную последнюю реплику. В свою очередь, апелляция авторов фильма к концепту HUMOUR / ЮМОР подчеркивает комичность сложившейся ситуации и завязку сюжета (*Et où est le train ?* – «А где же поезд?»)

Отметим, что в приведенных примерах мало- и полноформатных текстов кинодискурса могут присутствовать также и другие концепты, помимо рассмотренных выше, анализ которых не затрагивается ввиду необходимости описания ключевых жанрообразующих концептов французского кинодискурса, общих для большинства произведений рассматриваемых жанров.

Таким образом, в ходе проведенного анализа выявлены основные, общие для ряда проанализированных жанров структуры функционирования и взаимодействия концептов как лингвокогнитивных образований. Реализация стратегии поиска валентных связей между единицами номинативного поля концептов позволила статистически доказать наличие подобных связей без проведения ассоциативного эксперимента с привлечением респондентов. Мы допускаем, что при анализе конкретного кинофильма, предложенные схемы могут дополняться и/или редуцироваться в свете реализации определенной авторской идеи, однако основная структура кинофильма заявленного жанра останется аналогичной представленным схемам.

Отметим, что структуры взаимодействия концептов в рамках разных жанров кино имеют существенные различия в представлении фрагментов концептосферы и взаимосвязи между рядом единиц номинативных полей концептов, однако на основе полученных моделей и статистически выявленных соответствий, можно сделать вывод о том, что ключевыми концептами, репрезентирующими этноспецифичность современного французского кинодискурса, являются концепты BONHEUR / СЧАСТЬЕ, AMOUR / ЛЮБОВЬ, AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ и SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ. Указанная совокупность концептов обладает валентными связями с иными представленными в данном исследовании единицами

концептосферы, а репрезентирующие их языковые единицы частотно встречаются в номинативных полях иных концептов. В этой связи представляется возможным сделать вывод о центральной роли концептов BONHEUR / СЧАСТЬЕ, AMOUR / ЛЮБОВЬ, AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ и SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ в семиотическом пространстве современного французского кинодискурса и их этноспецифической функции в масштабах мирового кинематографа. Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать вывод о наличии комплементарной иерархической системы взаимодействия концептов в семиотическом пространстве современного французского кинодискурса.

Ядро комплементарной иерархической системы современного французского кинодискурса составляют концепты BONHEUR / СЧАСТЬЕ, AMOUR / ЛЮБОВЬ, AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ и SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ, обладающие выраженным этноспецифическим компонентом, тогда как остальные выявленные нами единицы концептосферы (TEMPS / ВРЕМЯ, HUMOUR / ЮМОР, FAMILLE / СЕМЬЯ, AMITIÉ / ДРУЖБА, TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО, MYSTÈRE / ТАЙНА, VIE / ЖИЗНЬ, TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ) своим взаимодействием обеспечивают целостность системы конкретного жанра.

Дополнительно отметим, что проведенный анализ позволяет сделать вывод о значимой роли в системе жанрообразования современного французского кинодискурса функционирующих в нем концептов: совокупность концептов определяет кинофильм как основную форму репрезентации кинодискурса. В свою очередь, характер валентных связей между единицами номинативных полей данных концептов обусловливает формат их взаимодействия, тем самым формируя стереотипный образ кинофильма определенного жанра.

Таким образом, проведение комплексного анализа концептосферы современного французского кинодискурса позволяет выявить и описать действующую модель взаимодействия концептов в семиотическом

пространстве французского кинодискурса, определить ядро (обладающие этноспецифическим выражением концепты BONHEUR, AMOUR, AVENTURE и SAVOIR-VIVRE) и вспомогательные (TEMPS, HUMOUR, FAMILLE, AMITIÉ, TRAHISON, MYSTÈRE, VIE, TRAGÉDIE) концепты, взаимодействие которых обеспечивает целостность конкретного жанра (комедия, мелодрама, детектив, драма, семейное кино) современного французского кинодискурса и проследить влияние их взаимодействия на формирование жанрового разнообразия современного французского кинематографа и кинодискурса.

Аналогичная система взаимодействия концептов и ее иерархия может быть построена в рамках любого национального кинодискурса, с учетом особенностей репрезентации единиц концептосферы в конкретной лингвокультуре и стране.

Выводы по Главе 4

Когнитивные аспекты иерархии семиотического пространства кинодискурса как многомерной системы сосредоточены вокруг его основной формы реализации – кинофильма, а также основного адресата кинодискурса и его активного субъекта коммуникации в установленных рамках – зрителя. Обращение к когнитивным аспектам позволяет рассмотреть иерархию элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма как основной формы реализации кинодискурса, иерархию взаимодействия его элементов со зрителем как основным адресатом, иерархию системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса и иерархию концептосферы кинодискурса.

Иерархия элементов кинодискурса в рамках системы проката кинофильма способствует описанию функционирования различных единиц этой системы в границах основной формы реализации кинодискурса. Представленная иерархия описывается линейной структурой, включающей в себя три уровня, каждый из которых занимает определенный этап,

свойственный любому кинофильму, – предпрокатный, прокатный и постпрокатный. Они располагаются в строгой последовательности и содержат собственные основные и дополнительные единицы. Обозначенные три уровня иерархии системы проката кинофильма включают в себя три подуровня, состоящие из единиц определенного этапа проката кинофильма, также находящихся в иерархических отношениях между собой. Первый уровень иерархии занимает предпрокатный этап, три подуровня которого занимают кинозаголовок (первый подуровень), синопсис, постер, трейлер, пресс-релиз, слоган кинофильма (второй подуровень) и дополнительные элементы предпрокатного этапа, не являющиеся для него обязательными (третий подуровень – анонсы о выходе кинопроизведения в прокат в печатной прессе и новых медиа, фичуретка, интервью создателей и актеров фильма, выходящее до появления кинофильма в прокате). Второй уровень иерархии отводится прокатному этапу, в рамках которого иерархически более высокими элементами будут продолжающие свое функционирование рекламные элементы кинофильма (кинозаголовок, синопсис, слоган, постер, трейлер – первый подуровень), затем – кинорецензия, интервью с актерами и создателями произведения, обзоры на кинофильм в прессе и новых медиа (второй подуровень) и обсуждение киноленты в прессе и сети Интернет, в том числе комментарии пользователей на специализированных интернет-сайтах (третий подуровень). На заключительном третьем уровне иерархии системы проката кинофильма располагается постпрокатный этап, в рамках которого первый подуровень отводится субвидемам «шортс», «рилс» и «клип», второй – фафикам и фан-сообществам, третий – сувенирной продукции и видеоиграм по мотивам кинофильма. Иерархии системы проката мультипликационного фильма и сериала в целом соответствуют представленной иерархии системы проката кинофильма за исключением возможного отсутствия ряда единиц данной системы, например, фанфиков и фан-сообществ или видеоигр, создание которых по мотивам данных форм реализации кинодискурса

происходит значительно реже. В этом случае возможным является сужение поспрокатного этапа до двух или одного подуровня.

Иерархия системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем позволяет обратиться к взаимодействию ее различных единиц с адресатом кинодискурса. Рассматриваемая система состоит из трех последовательно сменяющих друг друга этапов – предпросмотрового, просмотрового и просмотрового, в рамках которых зритель знакомится с различными элементами семиотического подпространства кинофильма. Указанная иерархия описывается уровневой линейной диаграммой, в состав которой входят три уровня. Первый уровень иерархии отводится предпросмотровому этапу, включающему в себя три подуровня, которые занимают трейлер, постер и субвидема «шортс» как единицы системы, вступающие во взаимодействие со зрителем на наиболее раннем этапе (первый подуровень), кинозаголовок и слоган кинофильма (второй подуровень) и синопсис кинофильма с дополнительными единицами предпросмотрового этапа (кинорецензия, обзор, отзывы и коментарии интернет-пользователей, интервью актеров и создателей фильма), функционирующие в рамках данного этапа только в случае, если зритель еще не перешел к просмотру самого кинофильма (третий подуровень). На втором уровне иерархии располагается просмотровый этап с принадлежащей ему единицей – кинофильмом. Третий уровень иерархии занимает послепросмотровый этап, в состав которого входят единицы двух типов, занимающие, соответственно, два подуровня – ориентированные на описание кинопроизведения, которые являются иерархически более высокими (кинорецензия, обзор кинофильма в СМИ и новых медиа, комментарии интернет-пользователей), и созданные на основе кинофильма (фан-сообщество, фанфик, видеоигра).

Иерархия системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса построена с опорой на анкетирование респондентов возраста 17-30 лет и позволяет выявить наиболее информативные, аттрактивные и эффективные элементы кинодискурса с

точки зрения привлечения к просмотру кинофильма зрителей-представителей современной молодежной целевой аудитории, что, в свою очередь, имеет прикладной характер для представителей киноиндустрии в аспекте успешного продвижения кинофильма в прокате. Представленная иерархия описывается уровневой линейной диаграммой. Первый уровень иерархии занимают полимодальные единицы системы (трейлер кинофильма, субвидема «шортс»), обладающие наибольшей эффективностью в контексте влияния на принятие решения просмотра конкретного фильма потенциальным зрителем. Более высокая аттрактивность и информативность позволяет трейлеру кинофильма занимать высшее положение в рамках данного уровня. На втором уровне иерархии находятся синопсис и кинопостер в связи с меньшим информативным и аттрактивным потенциалом данных единиц, что вызвано восприятием их потенциальным зрителем только одной перцептивной модальностью (зрительной). Более высокий информативный потенциал синопсиса обеспечивает его главенствующую роль на данном подуровне. Третий уровень иерархии отводится кинозаголовку и слогану кинофильма как единицам системы с наименьшим аттрактивным и информативным потенциалом, обусловленными их монокодовостью и краткостью. Более высокая информативность кинозаголовка позволяет ему быть иерархически выше слогана в границах данного этапа. Несмотря на аналогичный состав элементов этой иерархии с иерархией малоформатных текстов кинодискурса, она носит самостоятельный характер и выявляется на основании собственных критериев в силу ее когнитивной направленности и составления в аспекте восприятия ее единиц зрителем кинофильма как основным адресатом кинодискурса.

Последняя из представленных иерархий – комплементарная иерархия концептосферы французского кинодискурса, выбор которого обусловлен необходимостью анализа этноспецифики концептосферы конкретного кинодискурса, устанавливается при помощи интегративного подхода к изучению концепта как сложного феномена культуры и мышления в рамках

кинодискурса и обращения к смешанному методологическому аппарату лингвистики текста, лингвокультурологии, лингвокогнитологии, компьютерной лингвистики и математической статистики. Представленная иерархия описывается посредством построения корреляционной плеяды каждого из основных жанров французского кинодискурса (комедия, мелодрама, драма, детектив, семейное кино). Концепт рассматривается как этноспецифическая лингвокультурная единица с присущими ей когнитивно-психологическими характеристиками как результата когнитивной деятельности индивида и ментального отражения действительности через призму человеческого коллективного (в данном случае – национального) и индивидуального опыта. Единицы концептосферы кинодискурса обусловливают идейно-смысловое (внутреннее) содержание кинотекста, формируя тем самым единую связанную семантически связанную систему, где кинотекст при помощи мало- и полноформатных текстов представляет собой форму реализации концепта в реальном мире, а концептуальная составляющая выступает в качестве смыслового содержания кинопроизведения.

В рамках проведенного анализа кинодискурса как особого семиотического пространства выявлены четыре ключевых концепта – BONHEUR / СЧАСТЬЕ, AMOUR / ЛЮБОВЬ, AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ и SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ , отражающие национальную специфику и составляющие ядро концептосферы французского кинодискурса. Обозначенные концепты являются образующими для основных жанров французского кинодискурса, несмотря на определенные различия в структурах взаимосвязи концептов в рамках каждого из этих жанров. Посредством взаимодействия с дополнительными концептами TEMPS / ВРЕМЯ, HUMOUR / ЮМОР, FAMILLE / СЕМЬЯ, AMITIÉ / ДРУЖБА, TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО, MYSTÈRE / ТАЙНА, VIE / ЖИЗНЬ, TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ, они обеспечивают систему жанрообразования французского кинодискурса и целостность (комплементарность) модели функционирования каждого конкретного жанра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращение к кинодискурсу с позиции лингвистического, лингвосемиотического, социолингвистического, лингвосинергийного и когнитивно-коммуникативного подходов позволяют осмыслить дискурс как упорядоченное многомерное иерархическое системное образование, представляющее собой семиотическое пространство, внутри которого функционируют его элементы и классы элементов, принадлежащие конкретному дискурсу в соответствии со своей природой и функциями. Означенные элементы и классы элементов участвуют в конструировании дискурса, определяя его особенность как семиотического пространства: возможность функционирования в нём ряда самостоятельных систем – семиотических подпространств. На основе сформулированных положений в диссертации определяется концепция многоаспектной иерархии кинодискурса как иерархического семиотического пространства.

Изучение дискурса как семиотического пространства невозможно свести к анализу совокупности текстов, реализующихся в том или ином лингвистическом и социолингвистическом контексте или в определённых ситуациях общения. Дискурс выступает в качестве более глобального системного образования, являясь совокупностью иерархически упорядоченных элементов и классов элементов текстовой и нетекстовой природы, конструирующих его подпространства. Предлагаемое понимание феномена дискурса позволяет обратиться к его структуре с позиции рассмотрения ряда ключевых подпространств, таких как подпространство основной формы реализации (кинофильма) и подпространство основных классов элементов, установив тем самым внутреннюю иерархию дискурса, выявить его взаимоотношения с другими типами дискурса в рамках общего междискурсивного пространства, что способствует определению его внешней иерархии, а также изучить иерархию системы проката форм реализации (объектов) кинодискурса, иерархию восприятия элементов дискурса его основным адресатом-зрителем и иерархию концептосферы дискурса.

Многоаспектность феномена кинодискурса обусловлена его специфическими свойствами и характеристиками: множественность адресанта (коллективного автора) и адресата (коллективного зрителя); высокое жанровое разнообразие; институционально-личностный характер; полимодальность и процессуальность; лингвокреативность и высокий прагматический потенциал. Семиотическое пространство кинодискурса включает в себя подпространство его основной формы реализации – *кинофильма* и дополнительных форм реализации – *мультипликационного фильма* и *сериала*; «гибридные» подпространства *кинофильм – сериал*, *кинофильм – мультипликационный фильм*, *мультипликационный сериал – мультипликационный фильм*, объединенные общей сюжетной линией и/или персонажами; подпространство многосерийных форм реализации – *многосерийного кинофильма*, *многосерийного мультипликационного фильма*, *сериала-франшизы*; подпространство *малоформатных текстов*, подпространство *исходного и локализованного кинотекста*.

Применение к дискурсу и кинодискурсу феномена иерархии как категории преимущественно философского знания, находящей свое проявление в целом ряде наук и научных направлений, является обоснованным ввиду структурной упорядоченности дискурса как семиотического пространства, состоящего из самостоятельных семиотических подпространств, то есть организованных классов элементов, и находящегося во взаимодействии с другими дискурсами посредством общих полидискурсивных единиц. По своей сути кинодискурс представляет собой иерархическое семиотическое пространство, организуемое внутренними связями между элементами семиотических подпространств и взаимодействующее с другими типами дискурса как семиотическими пространствами в креативном формате.

Выявленный в рамках анализа междискурсивного взаимодействия новый тип единиц, названный *полидискурсивными единицами*, отличается синтетизмом и одновременной принадлежностью семиотическим

пространствам нескольких дискурсов, что позволяет им выступать в качестве одного из конститутивных элементов внешней иерархии дискурса. По своей природе, полидискурсивные единицы имеют форму репрезентации (план выражения) дискурса А, в то время как их прецедентное содержание (план содержания) соотносится с дискурсом Б (или, реже, несколькими дискурсами) и его элементами. Функционирование полидискурсивных единиц в большинстве случаев осуществляется в том дискурсе, формой репрезентацией которого они обладают. Анализ полидискурсивных единиц позволяет выявить доминирование одного дискурса над другим в рамках их междискурсивного взаимодействия.

Внешняя иерархия кинодискурса складывается в рамках анализа его отношений с генерализованными претекстами, порождающими кинодискурс путем формирования его основной (кинофильм) и дополнительных (мультипликационный фильм, сериал) форм реализации, и с другими дискурсами в рамках междискурсивного взаимодействия. Обозначенная иерархия имеет трехчастную уровневую структуру и описывается уровневой диаграммой. Модель внешней иерархии кинодискурса представляет собой трехчастную структуру (генеративная и синтетическая части, собственно кинодискурс), каждая из которых обладает своими конститутивными элементами, являющимися одновременно конститутивными элементами внешней иерархии кинодискурса. В качестве конститутивных элементов генеративной модели кинодискурса выступают *генерализованные претексты*. Они представляют собой глобальные феномены, определяющие прецедентное содержание (план содержания) кинофильма, который выступает ключевым элементом семиотического пространства кинодискурса, и иных форм реализации кинодискурса – мультипликационного фильма и сериала. К их числу относятся литература, фольклор, история, биографические данные и философия. Важную роль при этом также играет *социополитический контекст*, способный обусловливать и включать в себя генерализованные претексты кинодискурса, предписывая использование или неиспользование

(табуирование) различных элементов культуры в процессе создания кинофильма, мультипликационного фильма, сериала. Конститутивными элементами синтетической модели кинодискурса являются *полидискурсивные единицы*. На основе полидискурсивных единиц определяется более высокое положение одного дискурса по отношению к другому по следующему принципу: иерархически выше будет дискурс, формирующий полидискурсивную единицу, то есть предоставляющий для нее прецедентное содержание, создавая единицу для кинофильма как основной формы реализации кинодискурса или «в связи с ним». Внешнюю иерархию кинодискурса можно представить как *генерализованный претекст – кинодискурс – дискурсы с порождаемыми кинодискурсом объектами*. На первом уровне внешней иерархии кинодискурса располагаются генерализованные претексты, на втором – сам кинодискурс как синтетическое образование, взаимодействующее как с генерализованными претекстами, так и с другими дискурсами, на третьем – дискурсы, при интеракции с которыми кинодискурс формирует новые объекты, принадлежащие им, таким образом занимая иерархически более высокое положение по отношению к ним. Кинодискурс находится на иерархически более высокой позиции по отношению к рекламному, интернет-, медиа-дискурсам и дискурсу сетевой литературы. Он также может быть иерархически выше музыкального дискурса, при условии создания основной темы и песен для конкретного фильма, или находиться в равнозначной позиции по отношению к нему в случае интегрирования в кинопроизведение уже существующих музыкальных композиций. При взаимодействии кинодискурса и дискурса видеоигр наблюдается гибридная иерархия, в которой положение каждого из дискурсов будет зависеть от того, является ли видеоигра частью генерализованного претекста «фольклор» (кинодискурс будет иерархически ниже), или объектом, формируемым посредством прецедентного содержания кинодискурса (кинодискурс будет иерархически выше).

Изучение внутренней иерархии кинодискурса связано с анализом основной составляющей кинодискурса и базиса для создания кинофильма – кинотекста, а также семиотических подпространств кинодискурса – подпространств *кинофильма*, *мультипликационного фильма*, *сериала*, подпространств многосерийных форм реализации – *многосерийного кинофильма*, *многосерийного мультипликационного фильма*, *сериала-франшизы*, «гибридных» подпространств *кинофильм – сериал*, *кинофильм – мультипликационный фильм*, *мультипликационный сериал – мультипликационный фильм* с общей сюжетной линией и/или персонажами, подпространства *малоформатных текстов*, подпространства *исходного и локализованного кинотекста*. Основополагающая роль в установлении иерархии кинотекста, а также внутри каждого из подпространств и, следовательно, самой внутренней иерархии кинодискурса, отводится интертекстуальным связям и элементам интертекста, позволяющим определить зависимость одного элемента кинодискурса от другого.

Иерархия кинотекста тесным образом связана с феноменом интертекста, который представлен в кинофильме текстами и элементами других дискурсов – медиа-, интернет-, рекламного и художественного, и тем самым выступает в качестве связующего звена между элементами различных дискурсов внутри кинопроизведения, а также структурного компонента кинотекста. Будучи интегрированными в кинофильм в качестве элементов интертекста, тексты и элементы других дискурсов, сохраняя форму своего дискурса (реже – форму и содержание), теряют свою идентичность, что детерминирует иерархически более высокое положение кинотекста по отношению к каждому из текстов других дискурсов, включенных в состав форм реализации кинодискурса.

Иерархия кинофильма, мультипликационного фильма и сериала и их элементов – малоформатных текстов (кинозаголовка, синопсиса, слогана, кинопостера, трейлера), особенностью которых является функционирование и взаимодействие со зрителем на предпрокатном этапе произведения, основана на интертекстуальном взаимодействии, которое связано с общими, в рамках

семиотического подпространства формы реализации кинодискурса, прецедентными феноменами и сюжетом произведения. Именно прецедентные феномены и сюжет кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) выступают в качестве интертекста по отношению к перечисленным малоформатным текстам в границах семиотического подпространства форм реализации кинодискурса. Более высокое положение кинофильма, мультипликационного фильма и сериала по отношению к их МФТ обусловлено зависимостью кинозаголовка, синопсиса, слогана, постера и трейлера от наличия, то есть существования, самих форм реализации кинодискурса. Отсутствие последних повлечет за собой невозможность создания малоформатных текстов в рамках соответствующих продуктов киноиндустрии.

Уровневая иерархия многосерийных форм реализации кинодискурса строится на отношениях *очередности, преемственности* и *интертекстуальности* между частями многосерийного произведения. Первый уровень и, соответственно, наиболее высокое положение в иерархии будет занимать исходный продукт (кинофильм, мультипликационный фильм, сериал), который детерминирует существование последующих частей, создающихся с опорой на его сюжетную линию и, в меньшей степени, основных персонажей. Каждая из последующих частей многосерийного произведения относится к более низкому уровню иерархии по отношению к предыдущей. Другие элементы семиотического подпространства многосерийных форм реализации кинодискурса – приквел, спин-офф и ремейк/ребут – располагаются вне основной иерархии подпространства и находятся в иерархических отношениях только с той частью/частями многосерийного продукта киноиндустрии, с которой/которыми он вступает в отношения очередности и преемственности, имея при этом общие интертекстуальные связи, например, через персонажей и сюжетную линию. Каждый из перечисленных элементов будет иерархически ниже данной части многосерийного произведения в рамках основной сюжетной линии.

Установление иерархии внутри «гибридных» семиотических подпространств *кинофильм-сериал*, *кинофильм-мультипликационный фильм* и *мультипликационный сериал – мультипликационный фильм* подчинено принципу более раннего создания одной из форм реализации кинодискурса, поскольку более ранний генез произведения позволяет ему выступать в качестве опоры для сюжета, а также использованием персонажей и иных элементов семиотического подпространства в хронологически следующем за ним продукте.

При выявлении иерархии малоформатных текстов кинодискурса (МФТ) – кинозаголовка, синопсиса, слогана, постера, трейлера, субвидемы «шортс», объединяемых нами в отдельный класс функционально-прагматических единиц кинотекста и самостоятельное семиотическое подпространство, основными критериями выступают: а) автономность элемента к содержанию кинопроизведения и б) этап ее создания в процессе производства фильма. В соответствии с обозначенными критериями, первый и наивысший уровень иерархии МФТ кинодискурса отводится кинозаголовку, второй – синопсису, постеру и слогану, последний из которых находится в двойственных иерархических отношениях с первыми двумя, третий – трейлеру, четвертый – субвидеме «шортс». Установление иерархии МФТ многосерийных форм реализации кинодискурса происходит на основании критерия более высокого или низкого положения произведения в семиотическом подпространстве (кино)-франшизы и более раннего создания самого малоформатного текста определенной части многосерийного произведения. МФТ исходного кинофильма (мультипликационного фильма, сериала) занимают более высокое иерархическое положение по отношению к МФТ сиквелов, а также МФТ приквела и МФТ ремейка/ребута; МФТ одной из частей многосерийной формы реализации кинодискурса – по отношению к МФТ спин-оффа, который с ней соотносится.

Иерархия исходного и локализованного кинотекста (ИКТ-ЛКТ) устанавливается в соответствии с критериями а) очередности создания

кинотекста и б) бóльшей семантической и/или прагматической связи с замыслом коллективного автора фильма, то есть заложенными в произведении сюжетом и идеями. Иерархия ИКТ-ЛКТ наименьшим образом зависима от наличия интертекстуальных связей и элементов интертекста между исходным и локализованным текстом, которые, однако, позволяют установить между ними отношения преемственности ЛКТ по отношению к ИКТ и степень семантической и прагматической связи с сюжетом и основными идеями, заложенными в исходном кинофильме, мультипликационном фильме и сериале. Более иерархически высоким положением в данном семиотическом подпространстве обладает исходный кинотекст, как в случае большинства малоформатных (кинозаголовок, синопсис, кинопостер, трейлер), так и полноформатного текста. Исходный слоган будет выше локализованного только в случае опоры последнего на ИКТ. Иерархия ИКТ-ЛКТ в случае субвидемы «шортс» не устанавливается вследствие феномена частичной локализации данного МФТ и невозможности выделить как таковые исходный и локализованный тексты.

Анализ когнитивных аспектов иерархии семиотического пространства кинодискурса сосредоточен вокруг его основной формы реализации – кинофильма и ключевого адресата – зрителя, являющегося коллективным и выступающего в качестве активного субъекта коммуникации. В этом случае иерархия устанавливается внутри системы проката кинофильма и относительно системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем, системы восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса, а также концептосферы кинодискурса.

Иерархия системы проката кинофильма и других основных форм реализации кинодискурса описывается линейной трехуровневой моделью, соответствующей этапам проката кинофильма – предпрокатному, прокатному или постпрокатному. Установление иерархии системы происходит на основании критериев очередности выхода элемента как единицы системы в прокат и степени функционирования в них прецедентных феноменов

кинофильма. Уровни располагаются друг за другом в строгой последовательности и включают в себя три подуровня, в которые входят единицы соответствующего этапа проката кинофильма. Первый уровень иерархии отводится предпрокатному этапу, а три соответствующих подуровня занимают кинозаголовок (первый подуровень); синопсис, постер, трейлер, пресс-релиз, слоган кинофильма (второй подуровень) и анонсы о выходе произведения в прокат в печатной прессе и новых медиа, фичуретка, интервью создателей и актеров фильма, функционирующие до официального проката кинофильма в прокат (третий подуровень), которые являются дополнительными элементы данного этапа и не являются обязательными. На втором уровне иерархии находится прокатный этап, на первом подуровне которого, в свою очередь, располагаются рекламные элементы кинофильма, продолжающие своё существование – кинозаголовок, синопсис, слоган, постер, трейлер; на втором подуровне – кинорецензия, интервью с актерами и создателями произведения, обзоры на кинофильм в прессе и новых медиа; наконец, третий подуровень занимают такие элементы как обсуждение кинофильма в прессе и сети Интернет, в том числе комментарии пользователей на специализированных интернет-сайтах. Третий уровень иерархии системы проката кинофильма отводится постпрокатному этапу, где первый подуровень занимают субвидемы «шортс», «рилс» и «клип», второй – фанфик и фан-сообщество, третий – сувенирная продукция и видеоигры по мотивам или сюжету кинопроизведения. Отличия в иерархиях системы проката мультипликационного фильма и сериала незначительны: у этих форм реализации кинодискурса может отсутствовать ряд единиц, в частности, сувенирная продукция или видеоигры, чаще всего не выпускающиеся по мотивам сериала, что означает сокращение подуровней его постпрокатного этапа до одного. Количество единиц системы проката сериала также будет зависеть от способа его проката (телевизионный/стриминговый). Среди особенностей системы проката мультипликационного фильма можно выделить более редкое создание фанфиков и формирование фан-сообществ,

что также означает сокращение постпрокатного этапа до одного-двух подуровней.

Иерархия системы взаимодействия кинодискурса со зрителем требует одновременного обращения к его форме реализации и семиотическому подпространству, а также к зрителю как его ключевому адресату. Представленная система состоит из трех этапов, которые проходит зритель в процессе знакомства с элементами семиотического подпространства кинофильма – предпросмотровый, просмотровый и послепросмотровый. Иерархия системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем имеет три уровня, включающих в себя от одного до трех подуровней, и описывается уровневой линейной диаграммой с применением следующих критериев: а) очередность знакомства зрителя с конкретным элементом семиотического подпространства кинофильма (и, соответственно, конкретной единицей системы) и б) автономность конкретной единицы системы от содержания кинофильма и других единиц системы. Последний критерий также включает в себя возможность присутствия одной единицы системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем в составе другой. На первом уровне иерархии располагается предпросмотровый этап, в состав которого входят три подуровня, занимаемые единицами данного этапа: трейлер, постер и субвидема «шортс» как единицы первого подуровня, взаимодействующие со зрителем на более раннем этапе его знакомства с элементами семиотического подпространства кинофильма и, в основном, включающие в себя другие элементы – кинозаголовок и слоган; кинозаголовок и слоган кинофильма как единицы второго подуровня и кинорецензия, обзор, отзывы и комментарии интернет-пользователей, интервью актеров и создателей фильма как единицы третьего подуровня, являющиеся факультативными и принадлежащие предпросмотровому этапу только при условии, что потенциальный зритель еще не приступил к просмотру кинопроизведения. Второй уровень иерархии системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем отводится просмотровому этапу,

единственной единицей которого является кинофильм. Третий уровень иерархии занимает послепросмотровый этап, обладающий единицами двух типов – а) ориентированными на описание кинофильма (кинорецензия, обзор кинофильма в СМИ и новых медиа, комментарии интернет-пользователей) и б) созданными на основе кинофильма (фан-сообщество, фанфик, видеоигра). Единицы первого типа занимают первый подуровень третьего уровня как единицы иерархически более высокого положения вследствие их более раннего генеза и включения в их состав большего количества других единиц системы, например, кинозаголовка, постера и кадров из трейлера и кинофильма. Обозначенная иерархия системы взаимодействия элементов кинодискурса со зрителем может быть применима к мультипликационному фильму и сериалу как формам реализации кинодискурса с учётом возможности отсутствия у них ряда единиц (например, видеоигр или фан-сообществ). Единицей просмотрового этапа в таком случае будут являться мультипликационный фильм и сериал, соответственно. Система взаимодействия единиц кинодискурса со зрителем в рамках мультипликационного фильма будет совпадать с описанной системой взаимодействия в рамках кинофильма для подростковой и взрослой аудитории, обладая определенной спецификой для детской аудитории, которая может игнорировать ряд единиц системы, в частности, синопсис на предпросмотровом или фанфик на просмотровом этапах. Система взаимодействия единиц кинодискурса со зрителем в рамках сериала заключается в возможном увеличении продолжительности просмотрового этапа вследствие просмотра нескольких эпизодов сериала не одномоментно, а в течение некоторого времени (например, вследствие выпуска новых серий или сезонов), и возврата внимания зрителя от единиц послепросмотрового этапа к единицам просмотрового этапа при просмотре очередной серии или нового сезона произведения.

Иерархия системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса, объединяющая наиболее

прагматически-значимые элементы с точки зрения привлечения современного зрителя в возрасте 17-30 лет к просмотру для успешного продвижения кинофильма в прокате, описывается уровневой линейной диаграммой. Установление иерархии происходит с опорой на три основных критерия: а) степень эффективности воздействия единицы системы на потенциального зрителя в аспекте побуждения к просмотру кинофильма, б) степень информативности единицы для потенциального зрителя и в) степень аттрактивности (привлекательности) единицы для потенциального зрителя. В соответствии с обозначенными критериями, первый уровень иерархии системы восприятия потенциальным зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса занимают трейлер кинофильма и субвидема «шортс» как наиболее эффективные, аттрактивные и информативные для современной молодежной аудитории единицы, второй – синопсис и кинопостер, третий – кинозаголовок и слоган кинофильма, согласно результатам проведенного опроса.

Иерархия концептосферы кинодискурса в данном исследовании описывается на материале французского кинодискурса, что связано с необходимостью рассмотрения этноспецифических особенностей концептосферы конкретного национального кинодискурса. Сам концепт анализируется как сложный феномен культуры и мышления, наделенный этнокультурной спецификой и обладающий присущими ему когнитивно-психологическими характеристиками как результатом когнитивной деятельности индивида и ментального отражения действительности через призму человеческого коллективного (в случае анализа французского кинодискурса – национального) и индивидуального опыта. При изучении концептосферы французского кинодискурса реализуется интегративный подход с применением методов лингвистики текста, лингвокультурологии, лингвокогнитологии, компьютерной лингвистики и математической статистики. Обозначенные положения в рамках концептуальной иерархии могут быть применены в рамках изучения концептосферы любого

национального кинодискурса для построения ее иерархии. Иерархия концептосферы французского кинодискурса описывается при помощи построения корреляционных плеяд для основных жанров французского кинодискурса – комедии, мелодрамы, драмы, детектива, семейного кино. В качестве ядра концептосферы французского кинодискурса выявлены четыре ключевых концепта BONHEUR / СЧАСТЬЕ, AMOUR / ЛЮБОВЬ, AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ и SAVOIR-VIVRE / УМЕНИЕ ЖИТЬ, которые отражают его национальную специфику и являются образующими для обозначенных основных жанров данного кинодискурса. Их взаимодействие с дополнительными, занимающими более низкое положение в иерархии концептами TEMPS / ВРЕМЯ, HUMOUR / ЮМОР, FAMILLE / СЕМЬЯ, AMITIÉ / ДРУЖБА, TRAHISON / ПРЕДАТЕЛЬСТВО, MYSTÈRE / ТАЙНА, VIE / ЖИЗНЬ, TRAGÉDIE / ТРАГЕДИЯ, способствует жанрообразованию французского кинодискурса и формирует целостное единство в рамках комплементарных моделей данных жанров.

Проведенный в диссертационной работе интегральный анализ иерархического пространства кинодискурса позволил установить концепцию многоаспектной иерархии кинодискурса как семиотического пространства и представить модель иерархического семиотического пространства кинодискурса в виде следующей схемы (рис. 40):

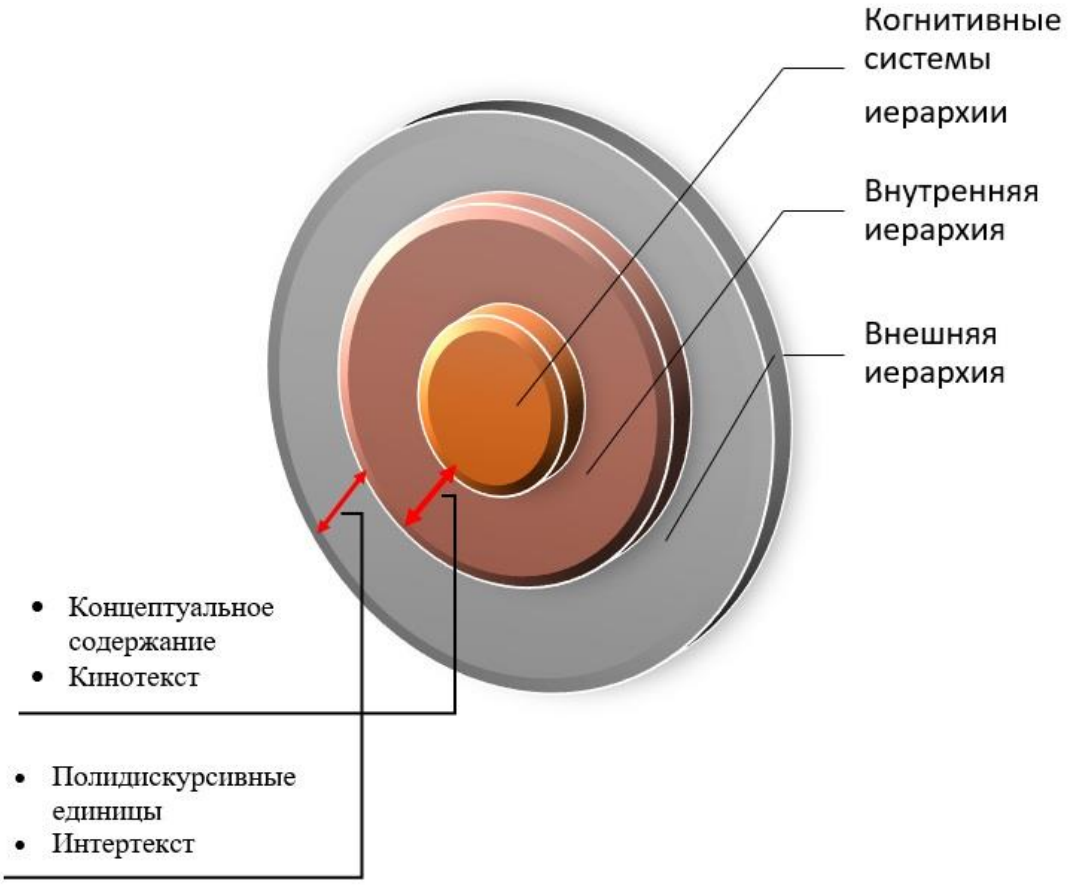


Рис. 40. Модель кинодискурса как иерархического семиотического пространства

Источник: составлено автором.

Согласно предложенной модели, каждый из выявленных трех компонентов многоаспектного иерархического семиотического пространства кинодискурса (внешняя иерархия, внутренняя иерархия, когнитивные аспекты иерархии) находятся во взаимодействии друг с другом, образуя единое иерархическое семиотическое пространство кинодискурса, представляющее собой многомерную систему. Связующими элементами между внешней и внутренней иерархиями кинодискурса являются полидискурсивные единицы и интертекст как конститутивные элементы этих иерархий. При этом кинотекст в качестве интертекста фигурирует и в самих полидискурсивных единицах – синтетических элементах кинодискурса, обусловливая их прецедентное содержание. В свою очередь, в качестве связующих элементов

внутренней иерархии и когнитивных аспектов иерархии кинодискурса выступают концептуальное содержание и собственно кинотекст. Концептуальное содержание представляет собой жанрообразующий компонент формы реализации кинодискурса – кинофильма, мультипликационного фильма, сериала, то есть идейно-смысловое содержание кинотекста, которое выражается посредством концептов. Кинотекст, в свою очередь, создает саму форму реализации кинодискурса и, следовательно, является реальным воплощением концепта в кинофильме (мультипликационном фильме, сериале), а также в малоформатных текстах кинодискурса.

Разработанные на материале кинодискурса основы концепции изучения иерархии дискурса во всех представленных аспектах – внешней иерархии через призму взаимодействия дискурсов в общем междискурсивном пространстве, внутренней иерархии как описания структуры дискурса с позиции его семиотических подпространств-самостоятельных систем элементов и классов элементов, когнитивных аспектов в границах системы основной формы реализации дискурса и его ключевого адресата, а также концептуальной системы кинодискурса – могут быть применены в отношении других типов дискурса, в особенности обладающих высоким потенциалом лингвокреативности – рекламного, музыкального, интернет-дискурса.

В качестве дальнейших перспектив исследований также следует отметить необходимость обращения к изучения дискурсу как многомерной системе или, согласно представленной в диссертационной работе терминологии, семиотического пространства, включающего в себя ряд семиотических подпространств – самостоятельных систем, формируемых посредством элементов и классов элементов данного дискурса, а также ряд дополнительных систем, которые возникают в рамках рассмотрения когнитивных аспектов дискурса. Обнаружение дополнительных типов иерархии дискурса как иерархического семиотического пространства позволят уточнить и расширить представленные в диссертации положения, а

также продемонстрировать результаты исследования, обладающие практической значимостью в рамках коммерческого использования для увеличения прагматического воздействия кинопродукции на зрителя как ключевого адресата кинодискурса.

Кроме того, представляется значимым дальнейшее изучение концептосферы и иерархии концептосферы национальных кинодискурсов, в том числе с уточнением критериев и способов анализа, обозначенных в ходе исследования. Уточнение национальной концептосферы может потребовать применения диахронического анализа номинативных полей концептов для проведения сравнительного описания иерархии концептосферы с опорой на различные изменения, происходящие в номинативных полях ее единиц.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамичева Е.Н., Петраков А.А. Реализация интертекста в современном рок-дискурсе (на материале английского и испанского языков) // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2021. Т. 31, № 2. С. 236-245. DOI 10.35634/2412-9534-2021-31-2-236-245.
2. Аверьянова Е.В. Иерархия концептов, выражающих манипулятивные ценности в религиозном дискурсе XIII века // Одиннадцатые Ефремовские чтения: Концепция современного мировоззрения: Материалы 11-й Международной конференции, Санкт-Петербург, 19 апреля 2008 года. Санкт-Петербург: Издательство "Лема". 2008. С. 188-191.
3. Азарова Н.М. Язык философии и язык поэзии – движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М.: Гнозис, 2010. 494 с.
4. Алборова А.А. К вопросу об основных лингвистических параметрах дискурса в приложении к феномену кинодикурса // Альманах современной науки и образования. 2013. № 9 (76). С. 14-17.
5. Александрова О.И. Семантическая трансформация названий кинофильмов, переведенных на русский язык // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2019. Т. 10. № 4. С. 810-827.
6. Александрова О.И., Красина Е.А., Рыбинок Е.С. Прецедентные феномены кинотекста: название художественного фильма в аспекте перевода // Филологические науки. 2019. № 5. С. 22-33.
7. Алексеев П.В. Концептосфера ориентального дискурса в русской литературе первой половины XIX в.: от А.С. Пушкина к Ф.М. Достоевскому. Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2015. 348 с. ISBN 978-5-7511-2407-6.
8. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. М.: Издательский центр «Академия». 2004. 347 с.

9. Алефиренко Н.Ф. Речемыслительная синергия дискурса: монография. Москва: Флинта, 2023. 183 с.
10. Алефиренко Н.Ф. «Живое» слово: проблема функциональной лексикологии: монография. Москва: Флинта, Наука, 2009. 344 с.
11. Алефиренко Н.Ф., Голованева М.А., Озерова Е.Г., Чумак-Жунь И.И. Текст и дискурс // Международный журнал экспериментального образования. 2012. № 2. С. 85-86.
12. Алефиренко Н.Ф., Нуртазина М.Б., Шахпутова З.Х. Автохтонная синергия русского художественного дискурса // Русистика. 2021. Т. 19, № 3. С. 253-270. DOI 10.22363/2618-8163-2021-19-3-253-270.
13. Алпатов В.М. К проблеме иерархии языков // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2012. № 1 (9). С. 45-52.
14. Алферов Д.А., Евсеев Д.А. Трудности перевода и локализации компьютерных игр // Наукосфера. 2023. № 6 (1). С. 245-248.
15. Андреева В.А. Текстовые и дискурсные параметры литературного нарратива (на материале современной немецкоязычной прозы): Дисс. … д. филол. н. Санкт-Петербург, 2009. 361 с.
16. Андреева В.А. Литературный нарратив: текст и дискурс // Известия Ростовского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. № 46. С. 61-71.
17. Андреева В.А. Литературный нарратив: дискурс и текст. СПб.: Норма, 2006. 182 с.
18. Анисимов В.Е. Внешняя иерархия французского кинодискурса // Дискурс профессиональной коммуникации. 2024а. Т. 6. № 4. С. 34-64. DOI 10.24833/2687-0126-2024-6-4-34-64.
19. Анисимов В.Е. Иерархия взаимодействия единиц кинодискурса со зрителем (на материале французского кинодискурса) // Теоретическая и прикладная лингвистика. 2025а. № 11 (3). С. 5-20. https://doi.org/10.22250/24107190-2025-11-3-5.

20. Анисимов В.Е. Иерархия кинодискурса в рамках системы проката кинофильма (на материале французского кинодискурса) // Мир науки, культуры, образования. 2025б. № 1 (110). С. 512-516. DOI 10.24412/1991-5497-2025-1110-512-517.
21. Анисимов В.Е. Иерархическая система в семиотическом пространстве исходного и локализованного кинотекста (на материале французского кинодискурса) // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2025в. Т. 23. № 2. С. 22–33. DOI 10.25205/1818-7935-2025-23-2-22-33.
22. Анисимов В.Е. Интериконичность как основная когнитивно-прагматическая характеристика кинопостера // Когнитивные исследования языка. 2024б. № 5 (61). С. 363-367.
23. Анисимов В.Е. Интертекст как элемент внутренней организации кинотекста (на материале французского кинодискурса) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2025г. № 4 (240). С. 25-32. DOI 10.23951/1609-624X-2025-4-25-32.
24. Анисимов В.Е. Интертекстуальность малоформатных текстов кинодискурса: внутренние связи и внешние отношения : монография. Москва: РУСАЙНС, 2025д. 248 с.
25. Анисимов В.Е. Интертекстуальность малоформатных текстов французского кинодискурса // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2020а. Т. 11. № 2. С. 357-367. DOI 10.22363/2313-2299-2020-11-2-357-367.
26. Анисимов, В. Е. Интертекстуальные параметры малоформатных текстов французского кинодискурса: Дисс. … к.филол.н. Москва, 2021. 311 с.
27. Анисимов В.Е. К вопросу о внутренней иерархии дискурса (на материале французского кинодискурса) // Вопросы современной лингвистики. 2025е. № 1. С. 96-111. DOI 10.18384/2949-5075-2025-1-96-111.

28. Анисимов В.Е. Кинозаголовок, синопсис и слоган кинофильма как функционально-прагматические единицы кинотекста (на материале современного французского кинодискурса) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020б. Т. 13. № 1. С. 240-245. DOI 10.30853/filnauki.2020.1.48.
29. Анисимов В.Е. Лингвокультурная локализация кинопостера (на материале французского языка) // Верхневолжский филологический вестник. 2025ж. № 1 (40). С. 175-188. DOI 10.20323/2499-9679-2025-1-40-175.
30. Анисимов В.Е. Особенности восприятия кинопостера как поликодовой единицы кинодискурса (на материале французского языка) // Когнитивные исследования языка. 2025з. № 2-2 (63). С. 30-34.
31. Анисимов В.Е. Особенности локализации лингвокультурного концепта FAMILLE / СЕМЬЯ в малоформатных текстах кинодискурса (на материале французского и русского кинодискурсов) // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2025и. Т. 35, №3. С. 821-827. DOI: 10.35634/2412-9534-2025-35-4-821-827.
32. Анисимов В.Е. Особенности применения когнитивно-эвристической модели перевода при локализации кинозаголовка (на материале французского и русского кинодискурса) // Вопросы прикладной лингвистики. 2024в. № 54. С. 7-31. DOI 10.25076/vpl.54.01.
33. Анисимов В.Е. Полидискурсивные единицы как интегративный компонент внешней иерархии дискурса (на материале французского кинодискурса) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2025к. № 2. С. 112-120. DOI 10.17308/lic/1680-5755/2025/2/112-120.
34. Анисимов В.Е. Система восприятия зрителем прагматически-ориентированных элементов кинодискурса // Когнитивные исследования языка. 2025л. № 1-2 (62). С. 791-795.

35. Анисимов В.Е. Структурно-прагматические особенности постера кинофильма (на материале французского кинодискурса) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024г. Т. 17. № 1. С. 184-192. DOI 10.30853/phil20240027.
36. Анисимов В.Е. Феномен локализации кинозаголовка в рамках когнитивно-эвристической модели перевода (на материале французского кинодискурса) // Когнитивные исследования языка. 2024д. № 2-2 (58). С. 268-272.
37. Анисимов В.Е., Анисимова Е.Д. Иерархия концептов в структуре французского кинодискурса: жанрообразующая система // Вопросы прикладной лингвистики. 2025а. № 58. С. 7-40. DOI 10.25076/vpl.58.01.
38. Анисимов В.Е., Анисимова Е.Д. Изменения в репрезентации концепта AMOUR/ЛЮБОВЬ во французском кинематографе XX-XXI вв // Язык и культура в глобальном мире: сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство "Лема", 2025б. С. 33-40.
39. Анисимов В.Е., Анисимова Е.Д. Особенности репрезентации национально-специфического концепта BONHEUR / СЧАСТЬЕ во французском кинодискурсе XX-XXI вв // Когнитивные исследования языка. 2025в. № 1-2 (62). С. 795-799.
40. Анисимов В.Е., Анисимова Е.Д. Шортс, рилс и клип как субвидема интернет-, кино- и медиадискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. № 7. С. 2386-2398. DOI 10.30853/phil20240340.
41. Анисимов В.Е., Анисимова Е.Д., Огородов М.К. Применение малоформатных текстов в практике обучения переводу для профессиональных целей // Филологические науки в МГИМО. 2024. Т. 10, № 4. С. 71-88. DOI 10.24833/2410-2423-2024-4-41-71-88.
42. Анисимов В.Е., Борисова А.С., Калинникова Е.Д. Образы традиционной и современной Тувы в российском этнографическом кино (на примере фильма С. Родниной и А. Меньшова "Планета Тыва")

// Новые исследования Тувы. 2022. № 1. С. 183-197. DOI 10.25178/nit.2022.1.12.

43. Анисимов В.Е., Борисова А.С., Консон Г.Р. Лингвокультурная локализация кинозаголовков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2019. Т. 23. № 2. С. 435-459. DOI 10.22363/2312-9182-2019-23-2-435-459.
44. Анисимов В.Е., Гафиятова Э.В., Калинникова Е.Д. Реализация идеи патриотизма в кинодискурсе: на примере российского патриотического кино // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2022. Т. 13. № 1. С. 96-124. DOI 10.22363/2313-2299-2022-13-1-96-124.
45. Анисимов В.Е., Калинникова Е.Д. Особенности перевода слоганов социальной рекламы в современном веб-пространстве // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. № 10 (865). С. 16-23. DOI 10.52070/2542-2197_2022_10_865_16.
46. Анисимова Е.Д. Специфика малоформатных текстов франкоязычной социальной интернет-рекламы: лингвопрагматический анализ: Дисс. … к.филол.н. Москва, 2024. 178 с.
47. Анисимова Е.Д., Анисимов В.Е. Репрезентация социальной рекламы в пространстве медицинского сериала: лингвокогнитивный анализ // Когнитивные исследования языка. 2025. № 2-2 (63). С. 34-39.
48. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). Москва: Academia, 2003. 122 с. ISBN 5-7695-0961-9.
49. Антология концептов. Том 1. Волгоград: ПАРАДИГМА, 2005. 352 с. ISBN 5-89395-236-9.
50. Арнольд И.В. Объективность, субъективность и предвзятость в интерпретации художественного текста // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. СПб.: СПбГУ. 1999. С. 341-350.

51. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н.Ярцева. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 136-137.
52. Архипова А.А. Особенности стратегий различных типов институционального дискурса // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. № 12 (751). С. 14-25.
53. Аршинов В.И. Синергетика и методология постнеклассической науки // Философия науки. № 8: Синергетика человекомерной реальности. М.: ИФРАН, 2002. С. 14-36.
54. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. 1997. С. 258-266.
55. Ахренова Н.А., Милякова В.В. Микроблог как разновидность рекламного интернет-дискурса // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2022. № 3-2. С. 87-101. DOI 10.18384/2310-712X-2022-3-2-87-101.
56. Ачкасов А.В. If the Mountain Won’t Come... Translation Studies meets Localization // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 9. № 3. С. 568-578.
57. Бабаян В.Н. Различные подходы к определению понятия "дискурс" и его основные характеристики // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 1. С. 76-81.
58. Балашова Л.В. Метафора и языковая картина мира носителя слэнга (на материале прецедентного мира «Детство») // Вестник ИГЛУ. Серия: Филология. 2008. № 2. С. 4-9.
59. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику: учебное пособие. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 368 с. ISBN 5-354-00313-X.
60. Баранская Е.М. Комикс как феномен массовой литературы XX-XXI вв. К вопросу об этических принципах // Ученые записки Крымского

федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. 2023. Т. 9, № 4. С. 3-20.

61. Бариширова Н.З. Типология интертекстов в прессе // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 153. Кн. 6. С. 191-203.
62. Барт Р. Империя знаков. Москва: Ад Маргинем, 2022. С. 168.
63. Барт Р. Нулевая степень письма: пер. с фр. М.: Академический Проект, 2008. 431 с. ISBN 5-8291-0897-7.
64. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. Москва, 2003. С. 457.
65. Барт Р. S/Z. / пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
66. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
67. Барт Р. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. № 8. С. 442-449.
68. Бастун Е.В., Островская Т.А. Конверсационный анализ как метод анализа дискурса // Политическая лингвистика. 2020. № 4 (82). С. 40-46. DOI 10.26170/pl20-04-04.
69. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
70. Безруков А.Н. Художественный дискурс: вариант оценки, структура, грани иерархии // Начала Русского мира. 2024. № 1. С. 38-42.
71. Безруков А.Н. Иерархия художественного дискурса // Litera. 2017. № 2. С. 45-53.
72. Бейлинсон Л.С. Функции институционального дискурса // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2009. № 3. С. 142-147.

73. Белоглазова Е.В. О вариативности проявления дискурсной гетерогенности // Вестник Томского государственного университета. 2010а. № 332. С. 15-19.
74. Белоглазова Е.В. Полидискурсность в контексте идей о дискурсной гетерогенности // Актуальные проблемы современной лингвистики. Сборник научных статей. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2010б. № 2. С. 105-111.
75. Белоглазова Е.В. Полидискурсность как адресато-обусловленная характеристика текста // Сибирский филологический журнал. 2009а. № 2. С. 187-194.
76. Белоглазова Е.В. Полидискурсность как особый исследовательский фокус // Известия СПбуЭФ. 2009б. №3. С. 66-71.
77. Бельчиков Ю.А. Взаимодействие функциональной разновидности языка (Контаминированные тексты) // Культура русской речи и эффективность общения / отв. ред. Л. К. Граудина, Е. Н. Ширяев; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. Москва: Наука, 1996. С. 335-357.
78. Беляков М.В. Лингвоаксиология и лингвосемиотика дипломатического дискурса (на материале открытой профессиональной дипломатии): Дисс. … д.филол.н. Москва, 2023. 437 с.
79. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Москва: Прогресс, 1974. 447 с.
80. Березович Е.Л. Прецедентный топоним в русской языковой традиции: механизмы формирования и функционирования // Ономастика Поволжья: тезисы докладов IX международной конференции. Волгоград: Перемена, 2002. С. 147-149.
81. Блох М.Я. Концепт и картина мира в философии языка // Пространство и Время. 2010. № 1. С. 37-40.
82. Бобкович Т.Н., Можейко А.В. Локализация названий и слоганов англоязычных фильмов во Франции и Канаде: социолингвистический

аспект // Романия: языковое и культурное наследие - 2021: Материалы II Международной научно-практической конференции, Минск, 06 мая 2021 года. Минск: Белорусский государственный университет, 2021. С. 64-72.

83. Богданов В.В. Текст и текстовое общение. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1993. 68 с.
84. Богданова О.Ю. Заглавие как семантико-композиционный элемент художественного текста (на материале английского языка): Дисс. … канд. филол. наук. М., 2009. 148 с.
85. Богданова К.В. Англоязычный дискурс ролевых видеоигр: интертекстуальный аспект // Rhema. Рема. 2017. № 2. С. 27-40.
86. Боднарук Е.В., Астахова Т.Н. Эвиденциальные маркеры в немецкоязычном научном и научно-популярном дискурсе: сравнительный анализ // Научный диалог. 2023. Т. 12. № 3. С. 28-46. DOI 10.24224/2227-1295-2023-12-3-28-46.
87. Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с фр. С.Н.Зенкина. Москва: 2001. С. 177.
88. Бокова О.В. Малоформатный текст «сообщение о преступлении»: особенности его семантической и структурной организации (на материале актуальных немецкоязычных медиатекстов): Дисс. …канд. филол. наук. Воронеж, 2011. 226 с.
89. Болдырев Н.Н. Типология концептов и языковая интерпретация // Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке : Материалы докладов и сообщений Международной научной конференции, посвященной юбилею Заслуженного деятеля науки РФ, доктора филологических наук, профессора Л. Г. Бабенко, Москва-Екатеринбург, 28-30 сентября 2016 года / Ред. коллегия: Т. М. Воронина, М. В. Дудорова, Б. Ю. Норман (Беларусь), А. М. Плотникова, Х. Томмола (Финляндия). Москва-Екатеринбург: ООО "Фабрика комиксов" (импринт "Кабинетный ученый"), 2016. С. 16-25.

90. Большакова Л.С. О содержании понятия «поликодовый текст» / Л. С. Большакова // Вестник СамГУ. – 2008. – № 4 (63). – С. 19–24.
91. Большиянова Л.М. Внешняя организация газетного текста поликодового характера // Типы коммуникации и содержательный аспект языка. Москва, 1987. С. 50-56.
92. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М.: АСТ, Астрель, 2003. 575 с.
93. Борисова А.С., Кургузенкова Ж.В., Никишин В.Д. Проблема перевода религиозно-экстремистских текстов в процессе судебной лингвистической экспертизы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2018. Т. 22. № 2. С. 448-473.
94. Борисова О.С. Репрезентация революции в советском кинодискурсе: философско-антро-пологические смыслы: Дисс. ... канд. филос. наук. Белгород, 2011. 160 с.
95. Бочарникова Н.В. Перевод названий текстов массовой культуры как инструмент лингвистического маркетинга: Дисс. ...канд. филол. наук. Волгоград, 2014. 234 с.
96. Бубенко Ю.В. Терских М.В. Концептосфера туристического дискурса (на материале российских и испанских рекламных текстов) // Человек в мире культуры. 2015. № 3. С. 60-72.
97. Буданов В.Г. Принципы синергетики и язык // Философия науки. № 8: Синергетика человекомерной реальности. М.: ИФРАН, 2002. С. 340-354.
98. Буряковская В.А. Локализация компьютерных игр как переводческая проблема // Известия Волгоград. гос. социально-педагогического университета. Серия: Филологические науки. 2024. № 5 (1). С. 13-18.
99. Валгина Н.С. Теория текста: учебное пособие. Москва: Логос, 2003. 280 с.

100. Ван Ю. Способы выражения некоммерческих ценностей в текстах национально-ориентированной рекламы Китая и России: Дисс. … к. филол. н. Москва, 2022. 180 с.

101. Вацковская И.С. Прецедентное имя в политическом дискурсе // Studia Linguistica XVII. Язык и текст в проблемном поле гуманитарных наук. СПб.: Политехникасервис, 2008. С. 338-342.

102. Вдовиченко С.С. Фреймовый анализ речевых актов в англоязычном дискурсе видеоигр (на материале видеоигры Dota 2) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 8. С. 27-31.

103. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языка / Пер. А.Д. Шмелева, под ред. Т.В. Булыгиной. М.: «Языки русской культуры», 1999. 780 с.

104. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. 416 с.

105. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М.: «Гнозис», 2004. 192 с.

106. Воркачев С.Г., Карасик В.И., Маслова В.И., Пименова М.В. Лингвокультурная концептология: учебное пособие / под ред. М.В. Пименовой. СПб.: Издательство СПбГЭУ, 2025. 288 с.

107. Воякина Е.Ю. Дискурсивные практики интернет-коммуникации в свете лингвистических исследований: системный обзор // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15, № 11. С. 3469-3479. DOI: 10.30853/phil20220590.

108. Гаврилова А.В. Реализация категории интертекстуальности в кинодискурсе (на материале американского телесериала "Декстер" // VIII Международная научная конференция «Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом, культурологическом аспектах». Челябинск, 2016. С. 200-205.

109. Гаврилова Е.И. Иерархия потребностей реализованного человека // Психологические проблемы смысла жизни и акме: Электронный сборник материалов XXVI Международного симпозиума, Москва, 13-14 апреля 2021 г. Москва: Психологический институт Российской академии образования, 2021. С. 87-91.

110. Газинская Ю.В. Концептосфера современного политического дискурса (на материале русскоязычных газет Украины и России) // Гуманитарный вектор. 2009. № 4. С. 29-34.

111. Гайнанова Д.Р. Лингвокультурологический подход к изучению концепта // Научный Татарстан. 2014. №2. С. 81-85.

112. Галаванова С.Э. Эффективность продакт плейсмент как фактора, влияющего на процесс принятия решения о покупке // Теория и практика современной науки. 2022. № 12 (90). С. 134-138.

113. Галанина Е.В., Шаев Ю.М. Видеоигры в контексте постнеклассической культуры // Векторы благополучия: экономика и социум. 2020. № 1 (36). С. 22-35. DOI 10.18799/26584956/2020/1(36)/1017.

114. Галиханова Ф.У., Демираг Д.Н., Мусина А.Ф. Аспекты перевода слоганов к англоязычным фильмам на русский язык // Modern Humanities Success. 2023. № 3. С. 10-14.

115. Гарбовский Н.К. Теория перевода: учебник. М.: Издательствово Московского университета, 2004. 544 с.

116. Гарин Е.В. Иерархия потребностей человека // Вестник науки Сибири. 2014. № 2 (12). С.168-181.

117. Герасимова А.С., Шахова А.А. Манипулятивные стратегии в современной английской рекламе и их передача на русский язык // Ученые записки Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики. 2019. № 4 (68). С. 48-54.

118. Гийом Г., Мальтидье Д. О новых приемах интерпретации или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла. Москва: Прогресс, 1999. С. 124-136.

119. Глазова М.С., Савельева О.О. Трейлер: экранная реклама или минифильм? // Наука телевидения. 2017. Т. 13, № 2. С. 78-92.

120. Глушак В.М. Уплотненный vs разряженный дискурс в парадигме речевого поведения // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2008. № 554. С. 107-114.

121. Горновая В.А. Пресс-релиз как ведущий жанр PR-коммуникации // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2016. № 3 (20). С. 51-56.

122. Горшкова В. Е. Перевод в кино. Иркутск: ИГЛУ, 2006а. 278 с. 52.

123. Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): Дисс. … докт. филол. наук. Иркутск, 2006б. 367 с.

124. Горшкова В. Е. Название фильма как единица перевода и составляющая образа-смысла // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. Пермь. 2014. № 10. С. 26-37.

125. Горшкова В.Е., Колодина Е.А., Кремнев Е.А., Федотова И.П., Фирсова О.Е. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: коллективная монография / под общ. ред. В. Е. Горшковой. Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2014. 367 с.

126. Греймас А.Ж. Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М., 1983. С. 481-550.

127. Греймас А.Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души: пер . с фр . / предисл . К. Зильберберга. М: Издательство ЛКИ, 2007. 336 с.

128. Грибанова А.С., Жук М.Д., Онуфриенко С.Г. Авторские стили режиссеров // Материалы докладов 54-й Международной научно-

технической конференции преподавателей и студентов: Материалы докладов конференции. В 2-х томах, Витебск, 28 апреля 2021 года. Т. 2. Витебск: Витебский государственный технологический университет, 2021. С. 69-72.

129. Гридина Т. А. Метафоры детской речи как феномен лингвокреативного мышления и поэтической одаренности // Лингвистика креатива – 4: коллективная монография / под общей ред. Т. А. Гридиной. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2018. С. 11-39.
130. Гриншкун В.В. Иерархии в информатизации образования // Вестник МГПУ. Серия: Информатика и информатизация образования. 2003. № 1. С. 42-45.
131. Гришаева Л.И. Креативность как сущностное и неотъемлемое свойство носителей языка и культуры // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2022. № 1. С. 17-27. DOI 10.17308/lic.2022.1/8992.
132. Гришина Е.А. О маркерах разговорной речи (предварительное исследование подкорпуса кино в Национальном корпусе русского языка) // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: III международная конференция «Диалог 2007» (30 мая - 3 июня 2007 г.). Бекасово, 2007. С. 147-156.
133. Губик С.В., Шакирова Э.Р. Иерархия тематических структур английского экономического медиа-дискурса // Языки в диалоге культур: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию доктора филологических наук, профессора Р.З. Мурясова, Уфа, 03 -04 февраля 2015 года. Т. 1. Ч. 1. Уфа: Башкирский государственный университет, 2014. С. 31-34.
134. Гудков Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. М.: Изд-во МГУ, 1999. 152 с.

135. Гулая Т.М., Романова С.А. Иерархия компетентностей современного педагога // Социология. 2020. № 2. С. 234-240.

136. Дебренн М. Образ России во франкоязычных комиксах: к постановке проблемы // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. Т. 19, № 4. С. 167-180. DOI 10.25205/1818-7935-2021-19-4-167-180.

137. Делёз Ж. Кино / Пер. с франц. Б. Скуратов. М.: Ад Маргинем Пресс. 2004. 626 с.

138. Дейк Т.А. ван. Дискурс и власть : репрезентация доминирования в языке и коммуникации / пер. с англ. Е. Переверзев, Е. Кожемякин. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 344 с.

139. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация : сборник работ / сост. В.В. Петрова; пер. с англ. яз. под ред. В.И. Герасимова; вступ. ст. Ю.Н. Караулова, В.В. Петрова. М.: Прогресс, 1989. 310 с.

140. Демьянков В.З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // Язык. Личность. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 34-55.

141. Демьянков В.З. Понимание как интерпретирующая деятельность // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 58-67.

142. Денисова А.И. Фанфикшн, как субкультура и феномен массовой литературы // Аналитика культурологии. 2012. № 3 (24). С. 141-143.

143. Джумагалиева А.С. Лингвосемиотика дискурса ландшафтного дизайна (на материале английского языка): Дисс. … канд. филол. н. Волгоград, 2014. 214 с.

144. Доладова О.В. Проблема уровней языковой иерархии // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2016. № 4. С. 105-112.

145. Долевец С.Н. Об иерархии прецедентных феноменов в сознании языковой личности // Известия Уральского государственного педагогического университета. Лингвистика. 2005. № 16. С. 145-149.

146. Дуняшева Л.Г. Песенный дискурс как объект изучения лингвокультурологии // Актуальные проблемы романских языков и современные методики их преподавания: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 22-23 октября 2015 года. Казань: Вестфалика, 2015. С. 190-197.

147. Духовная Т. В. Место субтитров в иерархии элементов кинодискурса // Когнитивно-дискурсивное пространство в современном гуманитарном знании: Сборник научных трудов / Под редакцией И.П. Хутыз. Краснодар: Кубанский государственный университет. 2017. С. 84-90.

148. Духовная Т.В. О подходах к изучению кинодискурса // Евразийский союз ученых. М.: Международный образовательный центр. 2014а. № 8. С. 19-21.

149. Духовная Т.В. Дискурс кинофильма: соотношение с понятием дискурса живой речи // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2014б. №. 3. С. 22-25.

150. Евграфова Ю.А. Информационный обмен в одностороннем экранном дискурсе: особенности кодирования и декодирования // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2024. Т. 15. № 2. С. 313-328. DOI 10.22363/2313-2299-2024-15-2-313-328.

151. Евграфова Ю.А. Лингвосемиотика экрана: моделирование реальности в экранных текстах на материале текстов кино, телевидения и сети Интернет: Дисс. … д.филол.н. Мытищи, 2021. 503 с.

152. Егорова Т.К. Теоретические аспекты изучения музыки кино // Электронный научный журнал «Медиамузыка». 2014. № 3. URL:

http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html (дата обращения: 20.07.2024)

153. Елисеева А.В. Типы интертекстуальных связей при экранизации литературных произведений (на материале фильмов Р. В. Фасбиндера) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 172. С. 13-23.

154. Елисеева И. И., Юзбашев М. М. Общая теория статистики: учебник / под ред. И. И. Елисеевой. 4-е издание, переработанное и дополненное. М.: Финансы и Статистика, 1999. 480 с.

155. Ельмслев Л. Метод структурного анализа в лингвистике / В книге: Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, ч.2. М., 1960. С. 66-67.

156. Енбаева Л.В., Ханжин Ю.С. Специфика англоязычного дискурса компьютерной игры на примере League of Legends // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. 2017. № 13. С. 42-47.

157. Жабский М.И., Тарасов К.А. Разноликое качество кинофильма // Вестник ВГИК. 2024а. Т. 16. № 2(60). С. 147-155.

158. Жабский М.И., Тарасов К.А. Полярные направления и «золотая середина» кинокоммуникации в историко-теоретическом ракурсе // Вестник Академии медиаиндустрии. 2024б. № 2 (38). С. 81-107.

159. Жабский М.И., Тарасов К.А. Глобализация межкультурной кинокоммуникации // Международные процессы. 2022. Т. 20. № 3 (70). С. 28-44. DOI 10.17994/IT.2022.20.3.70.4.

160. Жанузакова Л.Т. Об иерархии нормативных правовых актов // Вестник Института законодательства и правовой информации Республики Казахстан. 2022. № 2 (69). С. 32-39. DOI 10.52026/2788-5291_2021_69_2_32.

161. Жарина О.А., Инюточкина А.Д. Реализация стратегии манипулирования в политическом дискурсе английских СМИ:

лексический уровень // Балтийский гуманитарный журнал. 2018. Т. 7, № 4 (25). С. 55-58.

162. Женнетт Ж. Фигуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 1-2. 944 с.

163. Журавлева А.М., Салькова М.А. Полимодальность как инструмент эффективного цифрового образования // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки. 2022. № 3 (844). С. 41-45. DOI 10.52070/2500-3488_2022_3_844_41.

164. Заботкина В.И. Креативность личности в языке и коммуникации // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 8-2. С. 182-192. DOI 10.28995/2686-7249-2022-8-182-192.

165. Заботкина В. И., Позднякова Е.М. Идентификация когнитивных моделей манипулирования в медийном дискурсе США 30-х гг. XX в // Электронный научно-образовательный журнал "История". 2023а. Т. 14. № 9 (131). DOI 10.18254/S207987840028444-7.

166. Заботкина В.И., Позднякова Е.М. Ментальные пространства манипулятивного воздействия в медиадискурсе // Вопросы когнитивной лингвистики. 2023б. № 4. С. 15-25.

167. Зайченко С.С. Семиотические свойства художественного кинодискурса // «Основные проблемы гуманитарных наук»: Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. г. Волгоград. 2015. № 2. С. 33-39.

168. Зайченко С.С. К вопросу о знаковой неоднородности кинодискурса // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. № 74. Челябинск: Издательство Челябинского государственного университета. 2013. № 2 (293). С. 96-99.

169. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2011. № 4 (11). С. 82-86.

170. Зайченко С.С., Самодурова М.С. К вопросу о переводе семиотически-осложненного дискурса (на материале кинодискурса) // Профессиональный проект: идеи, технологии, результаты. 2020. № 2 (39). С. 18-23.

171. Залевская А.А. Психолингвистический подход к проблеме концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. 2001. С. 36-44.

172. Залевская А.А. Слово. Текст. Избранные труды. М. : «Гнозис», 2005. 542 с.

173. Заложных В.В. Типология дискурса в лингвистике: фрактальный подход // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2017. Т. 2, № 3. С. 87-102.

174. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография. Челябинск: Абрис, 2012. 192 с.

175. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. … к. филол. н. Челябинск, 2010. 22 с.

176. Зарецкая А.Н. Фильм и киносценарий как взаимосвязанные дискурсы // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 34 (171). С. 43-46.

177. Захаренко И.В., Красных В.В., Гудков Д.Б., Багаева Д.В. Прецедентное высказывание и прецедентное имя как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация. 1997. № 1. С. 82-103.

178. Зененко Н.В. Параметры системного анализа институционального дискурса разных этнокультур // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2023. № 3. С. 39-47. DOI 10.18384/2310-712X-2023-3-39-47.

179. Зененко Н.В., Курилина Т.В. Категория интертекстуальности в новостных португальских и испанских цифровых медиа: вопросы типологии // Мир науки, культуры, образования. 2023. № 3 (100). С. 458-461. DOI 10.24412/1991-5497-2023-3100-458-461.

180. Зененко Н.В., Сон Л.П. К вопросу о вариативности и соотношении понятий «медиапространство», «медиадискурс» и «медианарратив» // Казанская наука. 2023. № 3. С. 40-43.

181. Зильбергер К. Предисловие / В книге: Греймас А., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души. М., 2007. С. 12-19.

182. Зинкевич О.В. Локализация как процесс лингвистической трансформации структуры и содержания динамического текста // Известия СПбГЭУ. 2018. № 3 (111). С. 135-137.

183. Зыкова И.В. Интердискурсивные параметры лингвокреативности (на материале кинодискурса) / И. В. Зыкова // Критика и семиотика. 2021а. № 2. С. 11-29. DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-11-29.

184. Зыкова И.В. Лудические новации в кинодискурсе с позиции параметрического подхода к изучению лингвокреативности // Когнитивные исследования языка. 2021б. № 4 (47). С. 542-550.

185. Зыкова И.В. Методологические векторы изучения лингвистической креативности в кинодискурсе // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. 2020. № 29. С. 23-36.

186. Зыкова И.В. Метаязык лингвокультурологии: КОНСТАНТЫ и ВАРИАНТЫ. М.: Гнозис, 2017. 752 с.

187. Зыкова И.В. Особенности репрезентации и трансформации языковых единиц в полимодальном художественном дискурсе: от прагматики к креативности // Англистика в третьем тысячелетии: новые подходы и пути развития : тезисы докладов Международной научной конференции, Минск, 03–05 октября 2024 года. Минск:

Государственное учреждение образования "Республиканский институт высшей школы", 2024. С. 21-23.

188. Зыкова И.В., Киосе М.И. Параметризация лингвистической креативности в междискурсивном аспекте: кинодискурс vs. дискурс детской литературы // Вопросы когнитивной лингвистики. 2020. № 2. С. 26-40.

189. Иванов Н.В., Федулова М.Н. В поисках истины перевода. К онтологическим основаниям переводческого анализа // Вестник Московского университета. Серия 22: Теория перевода. 2023а. Т. 16. № 1. С. 7-37. DOI 10.55959/MSU2074-6636-22-2023-16-1-7-37.

190. Иванов Н.В., Федулова М.Н. Феномен и понятие дискурса в современной онтологии языка // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2023б. Т. 29. № 4. С. 199-206. DOI 10.18287/2542-0445-2023-29-4-199-206.

191. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : Дисс. …канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 178 с.

192. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): Дисс. ...канд. филол. наук. Москва: 2007. 196 с.

193. Ильенко С.Г. Текстовый аспект в изучении синтаксических единиц // Текстовый аспект в изучении синтаксических единиц: Межвузовский сборник научных трудов. СПб: ЛГПИ, 1990. С. 4-19.

194. Иноземцева Н.В., Лаганина С.Е. Слоган как объект перевода: основные проблемы (на примере англоязычных слоганов мультсериала “Simon's Cat”) // Актуальные проблемы изучения и преподавания филологических дисциплин в школе и вузе: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Тагил, 28 января 2021 г. Москва: Издательство "Мир науки", 2021. С. 177-180.

195. Интервью Тена ван Дейка журналу «Современный дискурс-анализ» // Современный дискурс-анализ. 2013. № 9. URL: http://discourseanalysis.ru/ada9/st61.shtml.

196. Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов: коллективная монография / науч. ред. Т.Н. Колокольцева, В.П. Москвин. 4-е изд., стер. Москва: ФЛИНТА, 2021. 352 с.

197. Иовенко В.А. Национально-культурное мировидение в переводческом измерении: монография. Москва: Издательство Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел Российской Федерации, 2013. 219 с.

198. Иовенко В.А. Перевод в национально-культурном мировидении // Филологические науки в МГИМО. 2016. № 6 (6). С. 74-91.

199. Ирисханова О.К. К вопросу о коммуникативном мышлении: полимодальное измерение аспектуальности // Когнитивные исследования языка, 2017. № 30. С. 57-60.

200. Ирисханова О.К. О понятии креативности и его роли в метаязыке лингвистических описаний // Когнитивные исследования языка. Выпуск V. Исследование познавательных процессов в языке / под ред. Е.С. Кубряковой. М., 2009. С. 157-171.

201. Исаева О.Н., Кривченко И.Б. Функциональные характеристики малоформатных текстов заглавий в образовательном дискурсе (на материале американских учебников по гражданскому правоведению) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, № 9. С. 234-238. DOI 10.30853/filnauki.2019.9.48.

202. Иссерс О.С. Дискурсивная практика: к определению понятия // Современная речевая коммуникация: новые дискурсивные практики: монография. Омск: Издательство Омского государственного университета, 2011. С. 37-61.

203. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. 7-е изд., стер. Москва: КомКнига, 2015. 289 с.

204. Калегина Т.Е. Особенности перевода названий фильмов Голливуда с английского на немецкий и русский языки // Казанский лингвистический журнал. 2019. Т. 2. № 3. С. 30-57.

205. Калинникова Е.Д., Анисимов В.Е. Корреляционный анализ как метод верификации исследования номинативного поля концепта // Когнитивные исследования языка. 2021. № 4 (47). С. 334-341.

206. Канашина С.В. Интернет-мем как медиатекст // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, № 1. С. 107-112. DOI 10.18500/1817-7115-2019-19-1-107-112.

207. Канашина С.В. Интернет-мем как современный медиадискурс // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 8 (131). С. 125-129.

208. Канашина С.В. Что такое интернет-мем? // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 28 (277). С. 84-90.

209. Карасик В.И. Лингвокультурные характеристики педагогического дискурса // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2023. № 2 (50). С. 118-129. DOI 10.25688/2076-913X.2023.50.2.10.

210. Карасик В.И. Высказывание, жанр, дискурс: семиотическое моделирование // Жанры речи. 2020. № 2 (26). С. 90-99. DOI 10.18500/2311-0740-2020-2-26-90-99.

211. Карасик В.И. Дискурсология как направление коммуникативной лингвистики // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2016. № 1. С. 17-34.

212. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390 с.

213. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 476 с.

214. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. С. 75-80.

215. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Тенденции развития современного дискурса // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2021. № 1. С. 14-31. DOI 10.29025/2079-6021-2021-1-14-31.

216. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. М.: Наука, 1976. 355 с.

217. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд-е 7-е. М.: ЛКИ, 2010. 264 с.

218. Караулов Ю.Н., Петров В.В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. Москва, 1989. С. 5-11.

219. Картвелишвили В.М., Лебедюк Э.А. Метод анализа иерархий: критерии и практика // Вестник Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова. 2013. № 6 (60). С. 97-112.

220. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса: пер. с фр. и португ. / под общ. ред. П. Серио. М.: Прогресс, 1999. 416 с.

221. Кибрик А.А. Модус, жанры и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания. 2009. № 2. С. 3-21.

222. Кибрик А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: Дисс. … д. филол. н. в форме науч. докл. Москва, 2003. 90 с.

223. Кибрик А.А., Плунгян В.А. Функционализм и дискурсивно ориентированные исследования // Фундаментальные направления современной американской лингвистики. Москва, 2002. С. 307-322.

224. Кибрик А.Е. Лингвистические предпосылки моделирования языковой деятельности // Моделирование языковой деятельности в интеллектуальных системах. Москва: Наука, 1987. 280 с.

225. Кириллова И.К. Лингвосемиотика англоязычного университетского дискурса: Дисс. … к.филол.н. – Волгоград, 2010. 200 с.

226. Ковалев А.Н. Иерархия ценностей // Вестник ВГТУ. 2011. №11-3. С. 125-128.

227. Ковалев Н.А. Эволюция концепта COLD WAR в американском политическом дискурсе (на материалах СМИ) : Дисс. …канд. филол. наук. М.: 2020. 178 с.

228. Ковшова М.Л. Лингвокультурологический анализ идиом, загадок, пословиц и поговорок: антропологический код культуры. М.: Ленанд, 2019. 400 с.

229. Козлова К.А. Крячко Н.А. Бэкграундер как один из современных способов PR-коммуникаций // Проблемы современной экономики (Новосибирск). 2010. № 2-2. С. 247-251.

230. Козуляев А.В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. № 3. С. 3-24.

231. Колесов В.В. Философия русского слова. СПб: ЮНА, 2002. 444 с.

232. Колесов В.В. "Жизнь происходит от слова...". Санкт-Петербург: "Златоуст", 1999. 366 с.

233. Колодина Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 2: в 2-х ч. Ч. 1. С. 327-333.

234. Колодина Е.А., Пашкова И.В. Специфика передачи образа-смысла при переводе названий кинофильмов // Сибирский филологический журнал. Новосибирск. 2016. С. 188-195.

235. Колосов С.А., Матвеев И.А. Вербальный и параграфемный элементы кинопостера в аспекте локализации // Слово и текст: психолингвистический подход. 2015. № 15. С. 77-82.

236. Колосова Т.Ю., Коробова Н.В., Уханова О.А. Кинотекст как средство реализации(кино)дискурса // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. № 41. 2018. С. 39-47.

237. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. 2-е изд., испр. М.: Валент, 2011. 408 с.

238. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учебник для институтов и факультетов иностранных языков. М.: Высшая школа, 1990. 253 с.

239. Коновалова Т.Р. Нарушения механизма текстообразования // Вопросы стилистики: межвузовский сб. науч. трудов. 1992. № 24. С. 91-96.

240. Коптелова С.А., Руцкая Е.А. Лингвистические аспекты локализации видеоигр // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2022. Т. 14. № 3. С. 16-25.

241. Копшукова Е.В. Никитина И.Н., Панина Н.В. Лингвостилистические способы организации англоязычного малоформатного текста в дискурсе моды: лингвопрагматический подход // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17, № 7. С. 2286-2294. DOI 10.30853/phil20240327.

242. Корбут А.Ю. Текстосимметрика: монография. Иркутск: Иркутский государственный педагогический университет, 2004. 200 с.

243. Коренецкая И.Н. Манипулятивные стратегии в репрезентации имиджевых характеристик политических деятелей в американском

массмедийном дискурсе // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2023. Т. 42. № 4. С. 752-760. DOI 10.52575/2712-7451-2023-42-4-752-760.

244. Корниенко Е.Р. Дискурс как продукт речемыслительной деятельности языковой личности // Балтийский гуманитарный журнал. 2019. №2 (27). С. 264-267.

245. Коробкова Т.В. Иерархия ценностей в прозе и публицистике В.А. Пьецуха // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 3 (76). С. 372-373.

246. Королева Н.Н. Психосемиотика субъективных реальностей личности: автореф. дисс. …докт. психол. наук. СПб., 2006. 36 с.

247. Корячкина А.В. Англоязычный художественный кинодискурс и потенциал его интерпретативно-коммуникативного перевода: Дисс. …канд. филол. наук. СПб, 2017. 312 с.

248. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Изучение и преподавание русского слова от Пушкина до наших дней // Материалы конференций и семинаров. Волгоград: Изд-во ВГУ, 1999. С. 7-14.

249. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Как тексты становятся прецедентными // Русский язык за рубежом. 1994. № 1. С. 73-76.

250. Красина Е.А. Дискурс, высказывание и речевой акт // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2016. Т. 20, № 4. С. 91-102. DOI 10.22363/2312-9182-2016-20-4-91-102.

251. Красина Е.А. К интерпретации понятия дискурс // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2004. № 6. С. 5-8.

252. Красина Е.А., Рыбинок Е.С. Вербальный компонент поликодового кинотекста сериала Ю. Грымова «Казус Кукоцкого» // Языковые категории и единицы: синтагматический аспект : материалы XIV Международной научной конференции, посвященной 120-летию проф. Н.Н. Прокоповича., Владимир, 28-30 сентября 2021 года.

Владимир: Издательско-полиграфическая компания "Транзит-ИКС", 2021. С. 170-174.

253. Красина Е.А., Чеснокова О.С. «Сюжет» Х.Л. Борхеса: опыт интертекстуального прочтения // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 57. С. 206-223.

254. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 375 с.

255. Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: Курс лекций. М.: ИТДГК «Гнозис», 2001. 270 с.

256. Красных В.В. Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. М.: Филология. 1997. № 2. С. 5-12.

257. Кресс Г. Социальная семиотика и вызовы мультимодальности // Политическая наука. 2016. № 3. С. 77-100.

258. Кристева Ю. Семиотика. М.: Издательство МГУ, 1970. 218 с.

259. Крючкова Н.В. Лингвокультурное варьирование концептов. Саратов: Научная книга, 2005. 165 с.

260. Кубасов А.В. Киносценарий по классическому произведению как образец современной метапрозы // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2014. № 4. С. 133-141.

261. Кубрак Т.А. Постсобытийный кинодискурс: понятие, функционирование, анализ случая // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. 2019. Т. 16, № 4. С. 600-617.

262. Кубрак Т.А. Современный российский кинодискурс: транслируемые образы и ценности // Цифровое общество как культурно-исторический 288 контекст развития человека: сборник научных статей / под общ. ред. Р. В. Ершовой. Коломна:

Государственный социально-гуманитарный университет. 2018. С. 205-209.

263. Кубрак Т.А. Специфика психологического воздействия кинодискурса // Психологическое воздействие: механизмы, стратегии, возможности противодействия / под ред. А. Л. Журавлева, Н. Д. Павловой. М.: Издательство Института психологии РАН, 2012. С. 202-222.

264. Кубрак Т.А., Латынов В.В. Психология кинодискурса: факторы выбора, восприятие, воздействие. Москва: Институт психологии РАН, 2019. 213 с.

265. Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. М.: ВЛАДОС, 2001. Т. 1. С. 72-81.

266. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике: обзор // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. Москва: ИНИОН РАН, 2000. С. 7-25.

267. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: МГУ, 1996. 245 с.

268. Кунавина М.С. Особенности передачи глагольных форм при переводе англоязычных тэглайнов на русский язык // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2013. № 4. С. 31-37.

269. Купчинская М.А. Юдалевич Н.В. Клиповое мышление как феномен современного общества // Бизнес-образование в экономике знаний. 2019. № 3 (14). С. 66-71.

270. Кшеновская У.Л. Когнитивно-дискурсивная сущность лингвокреативности // Евразийский гуманитарный журнал. 2020. № 2. С. 16-21.

271. Лавриненко И.Н. Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе: Дисс. …канд. филол. наук. Харьков, 2011. 260 с.

272. Лаврова С.Ю., Гончар А.А. Языковая репрезентация театральной дискурсивной практики в жанре аналитического интервью // Вестник ЧГУ. Филологические науки. 2021. № 2. С. 76-89.

273. Ларионова М.В. Лингвосемиотика электорального дискурса (на материале избирательных кампаний в Испании в 2023 году) // Политическая лингвистика. 2024. № 3 (105). С. 21-32.

274. Ларионова М.В. Лингвосемиотика испанского политического дискурса в пространстве интернет-коммуникации: Дисс. … д. филол. н. Москва, 2023. 458 с.

275. Ларионова М.В. Испанский газетно-публицистический дискурс: искусство информации или мастерство манипуляции? М.: Московский государственный институт международных отношений (университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации, 2015. 327 с. ISBN 978-5-9228-1222-1.

276. Ларионова М.В., Демкина А.В. Лозунги vs хештеги в современном испанском политическом дискурсе // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. №76. С. 28-46.

277. Ларионова М.В., Демкина А.В. Хештег как лингвокогнитивная единица испанского политического дискурса // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2021. Т. 12. №3 С. 774-788.

278. Ларионова М.В., Мосина С.К. Семиотика визуальной метафоры в мексиканском электоральном дискурсе: на примере президентской избирательной кампании 2024 г // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2024. Т. 15, № 3. С. 1021-1039. DOI 10.22363/2313-2299-2024-15-3-1021-1039.

279. Латышев Л.К., Семенов А.Л. Перевод: теория, практика и методика преподавания: учебное пособие для студентов переводческих факультетов высших учебных заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 192 с.

280. Левенкова Е.Р. Концептосфера политического дискурса Великобритании на рубеже XX - XXI веков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11. № 4(1). С. 226-231.

281. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1985. 536 с.

282. Леонова Т.А. «Продолжение» как способ реализации принципа серийности в экранном искусстве // Universum: филология и искусствоведение. 2022. № 8 (98). С. 4-7.

283. Леликова О.А. Тэглайн как элемент локализации фильма // Филология, иностранные языки и медиакоммуникации: Материалы симпозиума в рамках XIX (LI) Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Кемерово, 25 апреля 2024 года. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2024. С. 246-249.

284. Леонтьев А.А. Прикладная психолингвистика речевого общения и массовой коммуникации / под ред. А. С. Маркосян, Д. А. Леонтьева, Ю. А. Сорокина. М.: Смысл, 2008. 290 с.

285. Леонтьев Б.Б. Иерархия научных знаний // Инновации. 2012. № 2 (162). С. 29-35.

286. Лешневская К.В. Дискурсивные формулы как компонент экономического дискурса: диахронический аспект // Гуманитарные и социальные науки. 2022. Т. 91, № 2. С. 60-65. doi: 10.18522/20701403-2022-91-2-60-65.

287. Лингвокреативность в дискурсах разных типов: Пределы и возможности: коллективная монография / отв. ред. И.В. Зыкова. М.: Р.Валент. 2021. 564 с.

288. Литвиненко Т.Е. Интертекст и его лингвистические основы: на материале латиноамериканских художественных текстов: Дисс. ...докт. филол. наук. Иркутск: ИГЛУ, 2008. 380 с.

289. Литус Е.В. Основы лингвокультурологии: учебное пособие. М.: ФЛИНТА, 2023. 252 с.

290. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества // СПб: Блиц, 1996. 158 с.

291. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

292. Лотман Ю.М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство, 2005. 702 с.

293. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2010. 703 с.

294. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблематика киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.

295. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 216 с.

296. Лукичева К.Л. Актуальность и интертекстуальность в живописи Эдуарда Мане // Academia. 2020. № 1. С. 15-32. DOI 10.37953/2079-0341-2020-1-1-15-32.

297. ЛЭС: Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1996. 685 с.

298. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.

299. Максименко О.И., Подлегаева Е.П. Проблема перевода названий мультисемиотических текстов (на примере переводов названий серий мультсериала «Смешарики» на английский язык) // Вестник

Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2019. № 2. С. 167-175.

300. Малахова В.Л. Функционально-семантические процессы в системе факторов формирования прагматики английского дискурса: Дисс. … д.филол.н. Москва, 2022. 427 с.

301. Малюга Е.Н., Пономаренко Е.В., Минаева А.А. Стилистические приемы как способ формирования дискурсивных свойств малоформатных рекламных текстов (на материале англоязычных экономико-политических медиаресурсов) // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2020. Т. 26, № 4. С. 82-87. DOI: http://doi.org/10/12287/2542-0445-2020-26-4-82-87.

302. Малюкова Д.С. О примерах использования тактик манипулирования в современном медийном дискурсе // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 347. С. 24-27.

303. Мартьянова И.А. Присутствие возможного мира кинотекста в современном сценарии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2022. Т. 19. № 3. С. 546-558. DOI 10.21638/spbu09.2022.309.

304. Мартьянова И.А. Развитие текста отечественного киносценария // Культура и текст. 2018. № 2 (33). С. 184-193.

305. Марченко Н.Г. Интернет-мем как хранилище культурных кодов сетевого сообщества // Казанская наука. 2013. № 1. С. 113-115.

306. Маслова В.А. Концепт как способ изучения культуры через язык // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2012. № 14. С. 20-25.

307. Медиадискурс в современной лингвистической парадигме: сравнительно-сопоставительный аспект / под общ. ред. Е. В. Сажиной. Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2021. 165 с. ISBN 978-985-577-813-5.

308. Меркулова И.Г. О преподавании семиотики в системе филологических наук // Актуальные проблемы современной

лингвистики и гуманитарных наук: Сборник статей XI Всероссийской научно-методической конференции с международным участием, Москва, 15 марта 2019 г. Москва: Российский университет дружбы народов (РУДН), 2019. С. 328-346. DOI 10.22363/09321-2019-328-346.

309. Метц К. Кино: язык или речь? / пер. с фр. М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. 1993/94. № 20. С. 54-90.

310. Мечковская Н.Б. Семиотика Язык. Природа. Культура: курс лекций: учебное пособие для студентов филологических, лингвистических и переводоведоведческих факультетов высших учебных заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 432 с.

311. Милевич И.Г. Стратегии перевода названий фильмов // Русский язык за рубежом. 2007. № 5. С. 65-71.

312. Милованова М.В., Терентьева Е.В. Интернет-мемы как актуальный феномен политической интернет-коммуникации в России // Гуманитарные и социальные науки. 2022. Т. 93, № 4. С. 58-66. DOI 10.18522/2070-1403-2022-93-4-58-66.

313. Минеев Т.А. Сопоставительный анализ английской и русской речи через иерархии релевантности // Исследования языка и современное гуманитарное знание. 2021. Т. 3. № 1. С. 36-53. DOI 10.33910/2686-830X-2021-3-1-36-53.

314. Михальская А.К. Педагогическая риторика: история и теория: учебное пособие для педагогических вузов. Москва: Академия, 1998. 432 с.

315. Миньяр-Белоручев Р.К. О функциях переводчика // Информационно-коммуникативные аспекты перевода: межвузовский сборник научных трудов. Горький: издательство Горьковского государственного педагогического института им. М. Горького, 1986. С. 56-62.

316. Миньяр-Белоручева А.П. Исторический текст vs исторический дискурс // Герценовские чтения. Иностранные языки: Сборник научных статей, Санкт-Петербург, 12-13 апреля 2018 года. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2018. С. 63-65.

317. Миньяр-Белоручева А.П. Особенности поликодового исторического дискурса // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2023. №4. С. 38-49. DOI 10.55959/MSU-2074-1588-19-26-4-3.

318. Млечко А.В., Шамаев И.Н. Дискурсивные практики традиционных и новых медиа // Вестник ВолГУ. 2018. Т. 17, № 3. С. 119-129. DOI: https://doi.Org/10.15688/jvolsu2.2018.3.12.

319. Модина Г.И. Иерархия универсума в ранней прозе Флобера // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 323. С. 38-40.

320. Моисеенко Л.В. Прецедентность и людическая функция языка // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2007. № 519-1. С. 45-53.

321. Молодыченко Е.Н. Дискурсивные практики в жанровом, репрезентативном и метапрагматическом аспектах: анализ англоязычного лайфстайл-дискурса и дискурса президентской риторики: дисс. … д.филол.н. Москва, 2024. 424 с.

322. Молодыченко Е.Н. Уровни контекста: как анализ текста становится анализом дискурса? (на материале новых лайфстайл-медиа в сети Интернет) // Слово.ру: балтийский акцент. 2023. Т. 14, № 1. С. 107-125. DOI 10.5922/2225-5346-2023-1-7.

323. Морозова Е.С. Особенности рекламных малоформатных текстов // Известия Великолукской государственной сельскохозяйственной академии. 2022. № 2 (39). С. 62-68. DOI 10.56323/23088583_2022_02_62.

324. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 37-89.

325. Москвин В.П. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 6 (81). С. 54-61.

326. Мугу М.С., Бричина М.М., Сасина С.А. Проблемы языковой локализации компьютерных игр // The Scientific Heritage. 2021. № 61-3 (61). С. 40-42.

327. Назмутдинова С.С. Пути достижения гармонического перевода в кинодискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. Т. 17. 2007. № 22 (100). С. 86-91.

328. Найденова Н.С. Реконструкция фрагментов этноспецифической концептосферы французского языка стран Тропической Африки (на примере романа А. Мабанку "Разбитый стакан") // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2010. № 4. С. 46-51.

329. Недзельская А.Б., Борискина О.О. Манипулятивные стратегии в англоязычном медиапространстве // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. № 2. С. 73-82. DOI 10.17308/lic.2021.2/3417.

330. Некита А.Г., Маленко С.А. «Чебурашечья» игра в «пасхалки»: от киносимуляций досугового рая к разрушению национальной идентичности // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. 2024. № 4 (9). С. 88-131. DOI 10.34680/EISCRT-2024-4(9)-88-131.

331. Нелюбина Ю.А. Специальная лексика как элемент смыслообразования в кинодискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 16. С. 98-101.

332. Нелюбова Н.Ю., Калинникова Е.Д., Говорова Л.А. Особенности функционирования современного языка в интернет-пространстве (на материале французского и испанского языков) // Вопросы прикладной лингвистики. 2021. № 43. С. 61-88. DOI 10.25076/vpl.43.03.

333. Нелюбова Н.Ю., Семина П.С., Казлауцкене В. Гурманство в иерархии ценностей французов и бельгийцев (на материале пословиц и поговорок) // Russian Journal of Linguistics. 2020. Т. 24, № 4. С. 969-990. DOI 10.22363/2687-0088-2020-24-4-969-990.

334. Нелюбова Н.Ю., Хильтбруннер В.И., Ершов В.И. Отражение иерархии ценностей в пословичном фонде русского и французского языков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2019. Т. 23, № 1. С. 223-243. DOI 10.22363/2312-9182-2019-23-1-223-243.

335. Нерознак В.П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: коллективная монография. Омск: ОГУ, 1998. С. 80-85.

336. Никитин М.Ю., Бородина М.А. Особенности перевода фильмонимов с английского языка на примере мультсериала // Когнитивные исследования языка. 2024. № 1-1 (57). С. 243-246.

337. Никоненко С. В. Элемент / Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: Канон+, 2009. С. 1142-1143.

338. Новоспасская Н.В., Дугалич Н.М. Терминосистема теории поликодовых текстов // Русистика. 2022. Т. 20, № 3. С. 298-311. DOI 10.22363/2618-8163-2022-20-3-298-311.

339. Норманская А.В. Ребут и ремейк как механизмы неоренессанса отечественного художественного наследия (на примере кинотекстов) // Знание. Понимание. Умение. 2024. № 2. С. 131-142. DOI 10.17805/zpu.2024.2.10.

340. Носовец С.Г. Новые медиа: к определению понятия // Коммуникативные исследования. 2016. № 4 (10). С. 39-47.

341. Олизько Н.С. Интердискурсивность постмодернистского письма: монография. Челябинск: Челябинский государственный университет, 2009. 162 с.

342. Олянич А.В. Лингвосемиотика потребностных типов дискурса // Современное научное знание в условиях системных изменений: материалы Первой национальной научно-практической конференции, Тара, 10–11 мая 2016 г. Тара: Омский государственный аграрный университет имени П.А. Столыпина, 2016. С. 118-121.

343. Олянич А.В. Кинодискурс // Дискурс-Пи. 2015. № 2 (19). С. 53-56.

344. Онищенко М.С. Отношения иерархии между концептами (на материале концептов политик, президент, Медведев в русском национальном сознании) // Политическая лингвистика. 2012. № 2 (40). С. 145-152.

345. Орлова В.И. Полимодальность как когнитивная доминанта в автобиографическом тексте (на материале произведений У.С. Моэма, Э.М. Хемингуэя и В.П. Катаева): Дисс. … к.филол.н. Тюмень, 2024.184 с.

346. Пак Е.М. Современный пресс-релиз // Научные труды Северо-Западного института управления РАНХиГС. 2023. Т. 14, № 4 (61). С. 294-299.

347. Пазолини П.П. Поэтическое кино / пер. с ит. Н. Нусинова // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984. С. 45-66.

348. Панкратова С.А. Диалогическая природа локализованных киноназваний // Вестник Кемеровского государственного университета. 2019. Т. 21, № 3 (79). С. 830-838.

349. Пантеева К.В. Интердискурсивность и особенности ее проявления в спортивном дискурсе // Вопросы журналистики, педагогики,

языкознания. 2020. Т. 39. № 2. С. 289-298. DOI: 10.18413/2712-7451-2020-39-2-289-298.

350. Парасоцкая А.А. Проблемы локализации текстов рекламы // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 9: Исследования молодых ученых. 2017. № 15. С. 57-61.

351. Парастаев Г.Н. Проблема манипуляции в американском политическом дискурсе (на примере публичных выступлений политических деятелей США) // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 3. С. 97-103.

352. Петренко В.Ф. Основы психосемантики. Смоленск: Издательство СГУ, 1997. 400 с.

353. Пешё М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. 1999. С. 267-268.

354. Пименова М.В. Предисловие: в кн.: З.Д. Попова, И.А. Стернин, В.И. Карасик и др. Введение в когнитивную лингвистику. Кемерово: Издательско-полиграфический комплекс "Графика", 2004. 207 с. ISBN 5-93664-009-8.

355. Пименова М.В. Парные, бинарные и эквивалентные концепты // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2012. № 14. С. 120-124.

356. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков / пер. с англ. В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина. СПб.: Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СПбГУ: Алетейя, 2000. 349 с.

357. Писаная Т.О. Аспекты анализа институционального дискурса // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2015. № 1. С. 66-69.

358. Платонова О.А. Киномузыка: к проблеме комплексного анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 1 (55). С. 94-100. DOI 10.26086/NK.2020.55.1.003.

359. Плотникова С.Н. Дискурсивное пространство: к проблеме определения понятия // Научно-педагогический журнал Восточной Сибири Magister Dixit. 2011. № 2. С. 21.

360. Подвойский Д.Г., Попов В.А. Иерархия // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: https://bigenc.ru/c/ ierarkhiia-46a4ed/?v=8087896 (дата обращения: 16.08.2024).

361. Подгорная Е.А., Демиденко К.А. Лингвистические характеристики интернет-чатов как вида коммуникации // Научно-методический электронный журнал "Концепт". 2014. № 9. С. 136-140.

362. Подымова Ю.Н. Названия фильмов в структурно-семантическом и функционально-прагматическом аспектах: Дисс. …докт. филол. наук. Майкоп, 2006. 205 с.

363. Позднякова Е.М. Концепт ГОРА и его концептуально-метафорические репрезентации в современном медиапространстве // Горы и "горный текст" в мировом историко-культурном процессе: Сборник научных статей. Будапешт-Киров: "Selmeczi Bt.! (SBT), Издательство "Радуга-ПРЕСС", 2024. С. 231-239.

364. Позднякова О.А., Резникова К.В. Особенности субъектов художественной кинокоммуникации // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 4. С. 385.

365. Покровская Н.В. Исследование кинодискурса в зарубежной лингвистике начала XXI века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. № 3. С. 936-941. DOI 10.30853/phil20220149.

366. Полимодальные измерения дискурса. 2-е издание. Москва: Языки славянских культур, 2022. 448 с. ISBN 978-5-907290-81-5.

367. Пономаренко Е.В. Системность функциональных связей в современном английском дискурсе: Дисс. … д.филол.н. Москва, 2004. 447 с.

368. Пономаренко Е.В. Функциональная системность дискурса (на материале английского языка). М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2014. 328 с.

369. Пономаренко Е.В. О самоорганизации и синергизме функционального пространства английского дискурса // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2013. № 13 (156-8). С. 131-140.

370. Пономаренко Е.В. О принципах синергетического исследования речевой деятельности // Вопросы филологии. 2007. № 1. С. 14-23.

371. Пономаренко Е.В. Лингвосинергетика бизнес-общения с позиций компетентностного подхода: на материале английского языка. М.: МГИМО-Университет, 2010. 151 с.

372. Пономаренко Е.В. Английский дискурс в свете функциональной лингвосинергетики // НДВШ. Филологические науки. 2006а. № 5. С. 100-110.

373. Пономаренко Е.В. Функциональная системность дискурса и предпосылки развития лингвосинергетики // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Лингвистика». 2006б. № 2 (8). С. 22-27.

374. Понтон Д.М., Ларина Т.В. Дискурс-анализ в 21 веке: теория и практика (I) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2016. № 20 (4). С. 7-25.

375. Понтон Д.М., Ларина Т.В. Дискурс-анализ в 21 веке: теория и практика (II) // Russian Journal of Linguistics. 2017. Т. 21, № 1. С. 7-21.

376. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: Восток-Запад, 2007а. 234 с.

377. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка // Семантико-когнитивный анализ языка. Монография. 2-е изд. Воронеж: «Истоки», 2007б. 250 с.

378. Попова Т.П. Характеристики институционального дискурса // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7, 6-2. С. 295-300.

379. Пропп В.Я. Морфология сказки. Москва: Наука, 1969. 168 с.

380. Проскурина А.А. Прецедентные тексты в англоязычном юмористическом дискурсе: Дисс. ... к.филол.н. Самара, 2004. 203 с.

381. Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс: учебное пособие. Москва: Флинта, Наука, 2016. 224 с.

382. Прохоров Ю.Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. Москва, 2017. 180 с.

383. Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс. М.: Флинта, Наука, 2004. 222 с.

384. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.

385. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. ст. Москва: Международные отношения, 1978. С. 202-228.

386. Резвушкина С.А. Видеоигры как цифровая попытка прикоснуться к мифологическому // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2023. Т. 5, № 1. С. 196-216. DOI 10.46539/gmd.v5i1.329.

387. Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики. Москва: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2016. 224 с.

388. Ремчукова Е.Н. Лингвокреативные составляющие современных СМИ на фоне активных языковых процессов // Humaniora: Lingua Russica. Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика XII.

Активные процессы в русском языке диаспоры и метрополии. Тарту, 2009. С. 303-316.

389. Ремчукова Е.Н., Апостолиди А.А. Малоформатные медиатексты «новостного потока» в фокусе лингвистики: жанровые и языковые особенности // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2018. Т. 9. №3. С. 651-668.

390. Решетняк Н.В., Манахова С.О. Локализация названий лучших французских комедий: удачи и провалы // Гуманитарные науки и вызовы нашего времени: Сборник научных статей по итогам VI Всероссийской (национальной) научной конференции с международным участием, Санкт-Петербург, 14-15 марта 2024 года. СПб: Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2024. С. 52-55.

391. Ржеуцкий М.М. Локализация веб-сайта как форма межкультурной коммуникации // Языковая личность и перевод: материалы IV Международного научно-образовательного форума молодых переводчиков, Минск, 21-22 ноября 2019 года. Минск: Белорусский государственный университет, 2019. С. 79-82.

392. Рогожина С.М. Структурная организация когерентного дискурса // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики : сборник научных трудов. Москва: Московский педагогический государственный университет, 2022. С. 117-122.

393. Родина В.В. Дискурс: генезис, природа и содержание, обзор научных школ // Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. Проблемы языкознания и теории коммуникации. 2018. № 1. С. 101-111.

394. Романчук Л.А., Дябина В.Н. Способы, принципы и механизмы создания киномифа // Universum: филология и искусствоведение. 2023. № 9 (111). С. 4-12. DOI: 10.32743/UniPhil.2023.111.9.15941.

395. Русакова О.Ф., Русаков В.М. PR-дискурс: теоретико-методологический анализ. Екатеринбург: Институт философии и права УрО РАН-Институт международных связей, 2008. 282 с.

396. Русакова О.Ф., Спасский А.Е. Дискурсология как новая дисциплина. Предисловие // Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ (Серия «Дискурсология»). Екатеринбург: Дискурс-Пи, 2006. С. 7-9.

397. Рыбинок Е.С., Красина Е.А. Параметры текстуальности и знаковые характеристики триады «текст-художественный текст-кинотекст» // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2023. Т. 38. С. 159-163.

398. Саати Т. Принятие решений. Метод анализа иерархий. М.: Радио и связь, 1993. 278 с.

399. Савицкий В.М. Континуальный характер иерархии языковых уровней // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2021. Т. 20, № 4. С. 158-169. DOI 10.15688/jvolsu2.2021.4.13.

400. Сакаева Л.Р., Ермоленко А.Ю. Проблемы перевода фильмонимов на материале английского и русского языков // Казанский лингвистический журнал. 2020. № 1(3). С. 41-51.

401. Сакаева Л.Р., Ермоленко А.Ю., Яхин М.А. К вопросу выражения национально-культурных ценностей американского кинематографа посредством кинозаглавий // Казанский лингвистический журнал. 2022. Т. 5, № 2. С. 200-209. DOI 10.26907/2658-3321.2022.5.2.200-209.

402. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 1 (8). С. 135-137.

403. Самоделкин А.А. Тема-рематическая иерархия текста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 7-3 (61). С. 132-138.

404. Светоносова Т.А. Интертекстуальность как риторический прием инаугурационных речей американских политиков (функционально-лингвистический анализ) // Дискурс профессиональной коммуникации. 2022. Т. 4. № 2. С. 18-30. DOI 10.24833/2687-0126-2022-4-2-18-30.

405. Седова Т.В. Грамматика русского синопсиса // Русский язык: исторические судьбы и современность: X международный конгресс исследователей русского языка, Москва, 18-21 марта 2014 г.: труды и материалы / МГУ им. М. В. Ломоносова; сост. М.Л. Ремнѐва, А.А. Поликарпов, О.В. Кукушкина. Москва, 2014. С. 396-397.

406. Селютин А.А. Дискурс видеоигр: к вопросу о терминологии // Вестник Челябинского государственного университета. 2022. № 3 (461). С. 138-144. DOI 10.47475/1994-2796-2022-10318.

407. Сергеева Е.В. Манипулятивная стратегия как инструмент воздействия в рекламном тексте // PR и реклама в изменяющемся мире: региональный аспект. 2014. № 12. С. 89-98.

408. Сергеева Г.Г. Национально - прецедентные имена в восприятии подростков // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2003. № 2. С. 26-33.

409. Серебренникова Е.Ф. Тенсивность дискурса: к проблеме реконструкции динамической реальности дискурса // Научно-педагогический журнал Восточной Сибири Magister Dixit. 2014. № 1 (13). С. 81-92.

410. Серио П. Анализ дискурса во французской школе (Дискурс и интердискурс) // Семиотика: Антология / сост. Ю.С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 549-562.

411. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / под ред. П. Серио. М.: Прогресс, 1999. С. 12-53.

412. Сизова О.Б. К вопросу об иерархии механизмов речи // Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований. 2017. Т. 13, № 3. С. 741-773.

413. Силантьев И.В. Газета и роман: риторика дискурсных смешений. М.: Языки славянских культур, 2006. 224 с.

414. Скворцова Е.В. Концептосфера современного американского кинодискурсаи (на материале заглавий американских художественных фильмов начала XXI века) // Вестник Самарского государственного университета. 2009. № 5 (71). С. 101-106.

415. Сковородников А.П. О типологии контаминированных текстов (к проблеме терминообозначения) // Русский язык за рубежом. 2006. № 5 (199). С. 43-48.

416. Скуратов И.В. Концепты "тишина" и "молчание" в новелле Веркора "Молчание моря" (Vercors "Le Silence De La Mer") // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 2 (17). С. 133-137. DOI 10.24411/2499-9679-2019-10397.

417. Скуратов И.В., Баринова И.К. Основные проблемы неологии и неографии в современной романистике XXI века // Романские языки и мир человека. Москва: Издательство Спутник+, 2022. С. 152-161.

418. Скуратов И.В., Епифанцева Н.Г. Влияние феминизации на национальную языковую политику Франции // Верхневолжский филологический вестник. 2025. № 1 (40). С. 150-161. DOI 10.20323/2499-9679-2025-1-40-150.

419. Склярова Н.Г. Лингвосемиотика милитарно-медийного дискурса (на материале современных публикаций англоязычных СМИ): монография. Москва: ИНФРА-М, 2023. 88 с. DOI 10.12737/monography_5bf3b8d6198855.02642558.

420. Склярова Н.Г., Лаврухина А.В. Лингвосемиотика медийного пандемического дискурса (на материале англоязычных публикаций, посвященных эпидемии коронавируса) // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 492. С. 40-49. DOI 10.17223/15617793/492/5.

421. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов. М.: Academia, 2000. 141 с.

422. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа. Москва: Водолей Publishers, 2004. 153 с.

423. Смирнова Н.В. Концепции лингвокреативности в современном российском языкознании // Актуальные проблемы стилистики. 2021. № 7. С. 89-114.

424. Смирнова У.В. Прецедентные феномены как инструмент манипуляции // Вестник ИГЛУ Серия: Филология. 2008. № 2. С. 131-136.

425. Снеткова М.С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов: на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»: Дисс. ...канд. филол. наук. М., 2009. 232 с.

426. Соболева Н.П. Адаптация англоязычных слоганов к фильмам на немецкий язык с использованием фразеологических средств перевода // Германистика сегодня: Материалы международной научной конференции «Германистика сегодня», 14-16 октября 2015 г. Казань, 2015. С. 140-143.

427. Соколова О.В. Дискурсы активного воздействия: Дисс. … д.филол.н. Москва, 2015. 640 с.

428. Соколова О.В. Типология дискурсов активного воздействия. Поэтический авангард, реклама и PR. 2-е издание. Москва: Гнозис, 2014. 304 с. ISBN 978-5-94244-049-7.

429. Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых тексто: Дисс. … д.филол.н. Москва, 2006. 310 с.

430. Сонин А.Г. Общепсихологические и когнитивные механизмы понимания мультимедийных текстов // Вопросы психолингвистики. М. 2003. № 1. С. 43-56.

431. Сорока Ю.Г. Кинодискурс повседневности постмодерна // Постмодерн: новая магическая эпоха / под ред. Л. Г. Ионина. Харьков: Харьковский национальный университет им. Н. В. Карамзина. 2002. С. 47-49.

432. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию; под ред. А.А. Холодовича. М.: Прогресс, 1977. 696 с.

433. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. М.: РГГУ, 1995. С. 35-73.

434. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры; изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2001. 590 с.

435. Степанов Ю.С. Семиотика. изд.4-е, стеротип. М.: Ленанд, 2023. 168 с.

436. Степанова Е.В. Мотивированность коммуникативных стратегий манипулирования в рекламе // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2009. № 1 (9). С. 156-159.

437. Стернин И.А., Саломатина М.С. Семантический анализ слова в контексте. Воронеж: «Истоки», 2011. 150 с.

438. Степанова Е.В. Мотивированность коммуникативных стратегий манипулирования в рекламе // Вестник Волгоградского

государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2009. № 1 (9). С. 156-159.

439. Структура текста: сборник статей / отв. ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1980. 284 с.

440. Сургай Ю.В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: Дисс. … к.филол.н. Тверь, 2008. 178 с.

441. Сусов И.П. Введение в языкознание: учебник для студентов лингвистических и филологических специальностей. Москва: АСТ, Восток-Запад, 2007. 379 с.

442. Сусов И.П. Деятельность, сознание, дискурс и языковая система // Языковое общение: Процессы и единицы. Калинин, 1988. С. 7-12.

443. Сухарева Е.Е., Шурлина О.В. Локализация сайта как форма межкультурной коммуникации // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. - 2013. - № 1. - С. 166-169.

444. Сухих Д.А. Кинодиалог микрометражных фильмов (лингвосемиотический подход): Дисс. … к.филол.н. Улан-Удэ, 2022. 170 с.

445. Сухова Е.А. Лингвосемиотика сельскохозяйственного дискурса. Волгоград: Волгоградский государственный аграрный университет, 2016. 200 с. ISBN 978-5-4479-0031-1.

446. Таюпова О.И. Коммуникативно-прагматическое варьирование в малоформатных прозаических текстах современного немецкого языка: Дисс. ...канд. филол. наук. Москва, 2005. 424 с.

447. Титлова А.С. «Встречный текст» как реакция реципиента на интернет-текст малого объема // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 6: Языкознание. 2024. № 4. С. 151-160. DOI: 10.31249/ling/2024.04.09.

448. Ткачева А.Н. Приемы передачи имен собственных при переводе французских киноназваний // Герценовские чтения. Иностранные

языки: Сборник научных трудов. СПб: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2020а. С. 276-278.

449. Ткачева А.Н. Способы перевода французских киноназваний с антропонимами // Вестник Кемеровского государственного университета. 2020б. Т. 22, № 1 (81). С. 258-267. DOI 10.21603/2078-8975-2020-22-1-258-267.

450. Ткачева А.Н. Особенности российской локализации французских кинозаголовков // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 2. С. 144-148.

451. Толстолуцкая Е.В. Структурно-прагматические характеристики текстов малого формата: на материале французской прессы: Дисс. …канд. филол. наук. Воронеж, 2013. 210 с.

452. Топоркова Ю.А. Проблема локализации испаноязычных рекламных текстов // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2022. № 12-2. С. 183-186.

453. Торкунов А.В. Расширяя пределы социогуманитарного познания мира // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2020. Т. 20, № 3. С. 694-703. DOI 10.22363/2313-2272-2020-20-3-694-703.

454. Третьякова Е.В. Метафора и персонификация: иерархия отношений (на примере рекламного туристского дискурса Германии) // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2014. № 1 (26). С. 111-116.

455. Трунова Е.А. Малоформатный текст как объект лингвистического исследования // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2010. № 1. С. 49-53.

456. Турлова Е.В. Прагмалингвистические характеристики малоформатных текстов (на материале названий англоязычных

учебно-методических пособий): Дисс. ...канд. филол. наук. Самара, 2009. 170 с.

457. Уорт С. Разработка семиотики кино / пер. с англ. Н. Разлогова // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984. С. 134-175.

458. Фалина О.И. Пространства текста и знаковая иерархия (на примере романа Т.Н. Толстой "Кысь") // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2013. № 4. С. 412-420.

459. Фатенков А.Н. Идея подвижной иерархии в структуре философского дискурса: Дисс. … д.филос.н. Нижний Новгород, 2006. 328 с.

460. Федоров А.В. Терминология медиаобразования // Искусство и образование. 2000. № 2. С. 33-38.

461. Федорова И.П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 3. С. 320-324.

462. Фещенко В.В. Язык в языке: Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. М.: Новое обозрение, 2023. 368 с.

463. Филиппова Т.А. Лингвосемиотика англоязычного волонтерского дискурса: Дисс. … к.филол.н. Волгоград, 2014. 167 с.

464. Филлипс Л., Йоргенсен М.В. Дискурс-анализ. Теория и метод / пер. с англ. яз., под ред. А.А. Киселёвой. Харьков: Издательство гуманитарного центра, 2004. 336 с.

465. Фомин А.А. Прецедентные онимы в художественном тексте // Ономастика и диалектная лексика: сб. науч. тр. под ред. М. Э. Рут. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. № 4. С. 139-148.

466. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой, вступ. ст. А. С. Колесникова. СПб: Гуманитарная академия; Университетская книга, 2004. 416 с.

467. Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.

468. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2001. 380 с.

469. Хакимов Э.М. Диалектика иерархии и неиерархии в философии и научном знании. Казань: Издательство ФЭН АН РТ., 2007. 288 с.

470. Хакимов Э.М. Диалектика иерархии и неиерархии в философии и естествознании: Дисс. … д.филос.н. Новосибирск, 1993. 528 с.

471. Хакимов Э.М., Кузина Э.Н. Иерархия и моделирование социально-производственных отношений // Актуальные проблемы социально-экономической и экологической безопасности Поволжского региона: сборник материалов VIII международной научно-практической конференции, Казань, 25 марта 2016 г. Казань: Мир без границ, 2016. С. 230-235.

472. Хакимов Э.М., Кузина Э.Н. Некоторые аспекты моделирования социальной стратификации: теоретические, методологические и практические вопросы // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157, № 1. С. 170-180.

473. Хакимов Э. М., Кузина Э.Н. Трансдисциплинарность и идеальная модель социальной стратификации (методологические аспекты) // Призраки Маркса: между будущим и грядущим (к 200-летию со дня рождения Карла Маркса). VI Садыковские чтения: материалы Международной научно-образовательной конференции, Казань, 16–17 ноября 2018 г. Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2019. С. 169-175.

474. Хакимов Э.М., Мухаметшин Р.З., Кузина Э.Н. Экологические ситуации и методология системно-иерархического моделирования

техногенных катастроф // Журнал экологии и промышленной безопасности. 2015. № 1-2 (63-64). С. 14-17.

475. Хакимов Э.М., Рафикова Ф.З., Кузина Э.Н. О теории иерархии и двойственной природе её объектов (философско-системные аспекты) // Филология и культура. 2011. № 4 (26). С. 142-147.

476. Хакимов Э.М., Торсуев Н.П., Солнышкина М.И. и др. Аспекты иерархии и некоторые проблемы теоретизации экологического знания // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. Т. 155, № 1. С. 178-188.

477. Хакимов Э.М., Хабибуллина Ю.И., Валиуллин Р.Д. Методологические и теоретические проблемы социальной стратификации // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. Т. 151, № 1. С. 91-96.

478. Хакимов Э.М., Яхин Р.Г., Амиров Р.В. Общественные отношения и диалектика саморазвития социальных страт (системно-философский анализ) // Новые идеи в философии. 2003. Т. 2, № 12. С. 57-62.

479. Харлашкин М.Н. Особенности дискурса видеоигр // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2016. № 1. С. 92-98.

480. Харченко Е.В., Шу М. Лингвокреативность в языковом пространстве города: межкультурный аспект // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. 2018. № 2 (27). С. 454-463.

481. Харьковская А.А. Лингвосинергетический потенциал научных публикаций по гуманитарной проблематике: на материале английских малоформатных текстов // Малоформатные тексты в различных типах англоязычного дискурса: сб. науч. ст. Самара, 2019. С. 140-149.

482. Харьковская А.А., Черкунова М.В. Малоформатные тексты в американском медиадискурсе (на материале названий видеороликов о Дональде Трампе на платформе YouTube.com) // Актуальные

проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2020. № 4. С. 44-51. DOI 10.29025/2079-6021-2020-4-44-51.

483. Храмченко Д.С. Малоформатный текст заголовка как единица манипулятивной коммуникации в англоязычном дискурсе СМИ // Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики иностранного языка делового и профессионального общения: Сборник материалов X Международной научной конференции, Москва, 22-23 апреля 2022 года / отв. редактор Е.Н. Малюга. Москва: Российский университет дружбы народов, 2022. С. 258-260.

484. Храмченко Д.С. Функционально-прагматическая эволюция английского делового дискурса: Дисс. … д.филол.н. Москва, 2014. 448 с.

485. Храмченко Д.С. Манипулирование интердискурсивными элементами как способ оптимизации прагмасемантического пространства современного английского дискурса: функционально-синергетический аспект (примеры деловой коммуникации) // Вестник Донского государственного технического университета. 2013. Т. 13, № 7-8 (75). С. 156-161. DOI 10.12737/2031.

486. Храмченко Д.С. Ирония в английском деловом дискурсе (функционально-синергетический подход): Дисс. … к.филол.н. Тула, 2010. 209 с.

487. Хутыз И.П. Конструирование дискурсов современности в контексте лингвокультуры // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2014. № 1. С. 36-41.

488. Цветков В.Я. Комплементарные отношения // Системы анализа и обработки данных. 2019. № 2 (75). С. 101-114.

489. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе: труды по знаковым системам. Тарту: Тартунский университет, 1984. № 17 С. 109.

490. Цинь М. Когнитивно-прагматический анализ дискурсивных импликатур драматического конфликта в переводном кинодискурсивном пространстве Э.Рязанова: Дисс. … к.филол.н. Москва, 2023. 218 с.

491. Цыбина Л.В. Структура и параметрические характеристики кинематографического дискурса // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации: теоретические и прикладные аспекты: Межвузовский сборник научных трудов. Т. 1, № 5. Саранск: Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, 2006. С. 83-87.

492. Черкунова М.В. Функциональный синергизм малоформатных текстов в современном английском дискурсе: Дисс. … д.филол.н. Москва, 2023. 446 с.

493. Черкунова М.В. Малоформатный текст: к определению понятия (теоретические аспекты) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022а. Т. 22, № 3. С. 248-253. https://doi.org/10.18500/1817-7115- 2022-22-3-248-253

494. Черкунова М.В. Современные малоформатные тексты: факторы внешней среды как предпосылки сокращения текстового объема (опыт системного анализа) // Культура и текст. 2022б. № 3 (50). С. 126-142. DOI 10.37386/2305-4077-2022-3-126-142.

495. Черкунова М.В. Типологические параметры малоформатных текстов современного английского языка // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2022в. Т. 26, № 4. С. 50-64.

496. Черкунова М.В. Специфика новостных текстов малого формата в цифровых медиа: лингвосинергетический подход // Человек в информационном обществе: Сборник материалов научно-практической международной конференции, посвящённой 60-летию полёта в космос Ю.А. Гагарина, Самара, 28–30 апреля 2021 г. Самара:

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 2021. С. 411-415.

497. Черкунова М.В., Пономаренко Е.В. Жанровая дифференциация малоформатных текстов современного английского языка: опыт систематизации // Вопросы прикладной лингвистики. 2024. № 53. С. 129-155. DOI 10.25076/vpl.53.06.

498. Черкунова М.В., Пономаренко Е.В. Малоформатные произведения сетевой литературы в контексте современной англоязычной цифровой коммуникации: системно-динамический подход // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2021. Т. 27, № 4. С. 168-175. DOI 10.18287/2542-0445-2021-27-4-168-175.

499. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 284 с.

500. Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 128 с.

501. Чеснокова О.С. Испанский язык Мексики: лингвокультурологическое исследование. Саарбюрккен: Palmarium academic publishing, 2012. 264 с.

502. Чударь А.Н. Использование приема полной трансформации при передаче теглайнов с английского языка на русский // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода: Международный сборник научных статей. Вып. 7. Нижний Новгород: ООО "АЛЬБА", 2017. С. 168-177.

503. Чумак-Жунь И.И. Функционирование прецедентного образа в поэтическом дискурсе // Художественный текст и языковая личность: материалы IV Всеросссийской научной конференции. Томск, 27-28 октября 2005 г. Томск: Изд-во ЦНТИ, 2005. С. 83-87.

504. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: Дисс. … д. искусств.н. Ростов-на-Дону, 2010. 461 с.

505. Шевченко В.Д. Процесс интерференции дискурсов в англоязычной публицистике // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. № 7 (51). С. 114-119.

506. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка): Дисс. … к.филол.н. Волгоград, 2009. 220 с.

507. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. М.: Гнозис, 2004. 326 с.

508. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: Дисс. … д.филол.н. Волгоград. 2000. 431 с.

509. Шмелева Е.С. Лингвокреативность в англоязычном медийном дискурсе: гибридное взаимодействие лингвокреатем // Язык, культура, творчество в трансдисциплинарном измерении: традиции и инновации: тезисы докладов международной научной конференции, приуроченной к 90-летию со дня рождения проф. В. Н. Телия и 100-летию Белорусского государственного университета, Минск, 22-24 октября 2021 г. Минск: Белорусский государственный университет, 2021. С. 123-125.

510. Шпетный К.И. Концептосфера поэтического дискурса в сонетах У. Шекспира // МАГИЯ ИННО: новые измерения в лингвистике и лингводидактике: сборник научных трудов в 2 томах. Т. 1. 2017. С. 137-144.

511. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6-ти томах. М.: «Искусство», 1964. Т. 2. 567 с.

512. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с ит. В.Г. Резник, А.Г. Погоняйло. СПб.: «Симпозиум», 2004. 544 с.

513. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. 432 с.

514. Эль-Бакри Т.В. Медиафраншиза как тренд развития аудиовизуальной индустрии на примере высокодоходной кинопродукции // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2022. № 1. С. 46-76. DOI 10.30547/ve5tnik.journ.1.2022.4676.

515. Эрман В.А. Кинорецензия как полидискурсивный и интердискурсивный текст (на материале немецких журналистских текстов): Дисс. … к.филол.н. СПб., 2011. 232 с.

516. Юсупова С.М. Иерархия жизненных ценностей во фразеолгическом пространстве (на материале английского языка) // Язык и культура. 2021. № 53. С. 133-144. DOI 10.17223/19996195/53/9.

517. Якобсон Р.О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Избранные работы: под ред. В. А. Звегинцева. М.: Прогресс, 1985. С. 321-334.

518. Яковенко Е.Б. Помощник или соперник? О месте концептуального анализа в диахронических исследованиях // Когнитивные исследования языка. 2021. № 4 (47). С. 226-232.

519. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 456 с.

520. Aarseth E. Computer Game Studies, Year One// Game Studies (Electronic Journal). 2001. Vol. 1. № 1. URL: http://www.gamestudies.org/oioi/editorial.html.

521. Aleksandrova O.V., Sibul V. Manipulative Potential of Intertextual References in Business Discourse: Functional Analysis of Business Documents // Forum for Linguistic Studies. 2024. No 6 (6). P. 702-712. https://doi.org/10.30564/fls.v6i6.7521.

522. Alotaibi A.G., Tuhaitah Z. An overview of the localisation of video games into Arabic // The Journal of Internationalization and Localization. 2021. Vol. 8. No 1. P. 26-47.

523. Anisimov V.E., Anisimova E.D. Localization of the French Linguoculture Concepts in the English-Language Film Discourse through the Intertextuality // RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics. 2024. Vol. 15. No. 2. P. 499-519. DOI 10.22363/2313-2299-2024-15-2-499-519.

524. Badir S. Semiotics and Discourse Studies // Gragoatá. 2017. № 22 (44). P. 1049-1065. DOI:10.22409/gragoata.v22i44.33548.

525. Baranova M.I. Pavlina S.Yu. Intertextuality as a Driver of Multimodal Creativity in Political Advertising // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2024. Vol. 17. No 5. P. 950-962.

526. Barré J., Camps J.-B., Poibeau T. Operationalizing Canonicity: A Quantitative Study of French 19th and 20th Century Literature // Journal of Cultural Analytics. 2023. No 8 (3). P. 1-29.

527. Barnwell R. Guerrilla Film Marketing: The Ultimate Guide to the Branding, Marketing and Promotion of Independent Films & Filmmakers. New York: Routledge, 2018. 320 p.

528. Barthes R. De l'œuvre au texte, in Le bruissement de la langue. Paris : Seuil, 1984. P. 66-79.

529. Barthes R. Texte (théorie du) // Encyclopaedia universalis, 1973. Vol. 22. P. 370-374.

530. Bassnett S. Translating for the Theatre: the Case Against Performability // Languages and Cultures in Translation Theories. 1991. Vol. 4. No 1. P. 99-111.

531. Bastide F. La démonstration. Analyse de la structure actantielle du faire-croire // Actes Sémiotiques. 1981. № 28. P. 15.

532. Bastide F., Fabbri P. Prétextes : doigts et doigté. Les procédures de découverte // Actes Sémiotiques Bulletins. 1985. № 33. P. 3-6.

533. Bateman J.A. Multimodality and Matriality // Poetics Today. 2019. № 40 (2). P. 235-268.

534. Bateman J. A., Schmidt K.-H. Multimodal Film Analysis. How Films Mean. London, New York: Routledge, 2012. 330 p.

535. Baudrillard J. The Consumer Society : Myths and Structures. London : Sage Publications, 1998. 224 p.

536. Brown G., Yule G. Discourse Analysis. Cambridge: Cambridge University Press. 1983. 288 p.

537. Bubel C. The linguistic construction of character relations in TV drama: Doing friendship in Sex and the City: Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes. Saarbrücken, 2006. 294 p.

538. Buyssens E. Les langages et le discours. Bruxelles, Office de Publicite, 1943. 99 p.

539. Buzásné Sahverdova N.-V. Ierarhiya v diskurse pravosudiya: vlast' i podchineniya v rechi grazhdanina i professionala (na materialah yuridicheskogo teleshou «Chas suda) : PhD thesis, Nyelvtudományi Doktori Iskola. Debrecen, 2013. 385 p.

540. Chafe W. Discourse, consciousness, and time. The flow and displacement of conscious experience in speaking and writing. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 392 p.

541. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. London: Cornell University Press, 1980. 277 p.

542. Chaume F. Cine y traducción. Madrid : Cátedra, 2004. 336 p.

543. Chen D., Li T., Hou Y., Huang Y. Research on the Localization Strategy in the Remake of Film and TV Drama Taking the Japanese Remake of Journey to the West as an Example // Communications in Humanities Research. 2023. Vol. 13. P. 105-110.

544. Chen S. Two Kinds of Special Languages in Film Studies // Best Text Collection. 2023. No 4 (1). DOI: https://doi.org/10.7275/best_text.2154.

545. Cherkunova M.V. Minitexts of Advertising Abstracts in Educational Discourse: Functional Approach // Proceedings of the Topical Issues of Linguistics and Teaching Methods in Business and Professional Communication (TILTM 2020), 24-25 April, Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), 2020. P. 369-374.

546. Cherkunova M., Ponomarenko E., Kharkovskaya A. Dynamic and Systems Features of Fiction Abstracts Discourse from the Functional Linguosynergetics Perspective // Technologies in a Multilingual Environment : XXII Professional Culture of the Specialist of the Future, St. Petersburg, Russia, 24-26 november 2023. Vol. 636. St. Petersburg, Russia: Springer Cham, 2023. P. 90-103.

547. Dachkovsky S., Stamp R., Sandler W. Mapping the body to the discourse hierarchy in sign language emergence // Language and Cognition. № 15 (1). P. 53-85. doi:10.1017/langcog.2022.25.

548. Deleuze J. Cinéma : L'Image-mouvement. Paris : Broché, 1983. 297 p.

549. Deleuze J. L'Image-temps. Paris : Editions de Minuit, 1985. 378 p.

550. Dijk T.A., van. Discourse and Power. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 308 p.

551. Dijk T. A., van. The discourse-knowledge interface // Critical discourse analysis: theory and interdisciplinarity. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. 2003. P. 85-109.

552. Derrida J. Double Session // Dissemination. Chicago : University of Chicago Press; London : The Athlone Press, 1981. P. 173-286.

553. Ensslin A. The Language of Gaming. UK: Palgrave Macmillan, 2012. 224 p.

554. Evgrafova Yu., Maksimenko O. Simulacrum in static-dynamic scope of the screen (a case study of polycode-multimodal texts of the Internet) // RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics. 2018. No 9 (4). P. 831-841. DOI: 10.22363/2313-2299-2018-9-4-831-841.

555. Ezeafulukwe O. Traduction et Intertextualite // International Journal of Arts and Humanities (IJAH). 2019. Vol. 8 (3). No 30. P. 61-70.

556. Fairclough N. Wodak R. Critical discourse analisys // In T. van Dijk (ed.) Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction. 1997. Vol. 2. P. 258-284.

557. Fontanille J. The Semiotics of Discourse. Translated by Heidi Bostic. New York, United States of America: Peter Lang Verlag. 2006. 236 p.

558. Fontanille J. Sémiotique du discours. Limoges: Pulim, 1999. 291 p.

559. Fontanille J., Zilberberg Cl. Tension et signification. Liège: P.Mardaga, 1998. 216 p.

560. Fontanille J. Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur. Paris: Hachette, 1989. 200 p.

561. Gambier Y. Rapid and Radical Changes in Translation and Translation Studies // International Journal of Communication. 2010. No 10. P. 887-906.

562. Genette G. Palimspestes : la littérature au second degré. Paris : Éditions du Seuil, 1982. 468 p.

563. González I.S. National Film Festivals Circuits in the Latin American Sphere: Discussing Film Canon, Film Culture, and Cinephilia // NECSUS. European Journal of Media Studies. 2023. No 12 (1). P. 212-230.

564. Greimas A.J. De la modalisation de l'être //Du Sens II. Paris : Les Editions du Seuil, 1983. P. 101-175.

565. Greimas A.J. Landowski É. Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales. Paris: Hachette, 1979. 254 p.

566. Greimas A.J., Courtès J. Sémiotique. Paris : Hachette, 1979. P. 157-160.

567. Greimas A.J., Courtés J. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris : Hachette supérieur, 1993. 454 p.

568. Grosz B.J., Sidner C.L. Attention, Intentions, and the Structure of Discourse // Computational Linguistics. 1986. № 12 (3). P. 175-204.

569. Grosz B.J., Sidner C.L. Discourse structure and the proper treatment of interruptions // Prot. Int. Joint Conf. on Artificial Intelligence (IJCAI-85). Los Angeles : Harvard Univ. Publ., 1985. P. 832–839.

570. Habermas J. Identidas nacionales y postnationales. Madrid : Editorial Tecnos, 2007. 128 p.

571. Hall E.T. The Hidden Dimension. New York: Anchor, 1969. 217 p.

572. Halliday M.A.K. Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. London: Edward Arnold. 1978. 256 p.

573. Hobbs J. Coherence and coreference // Cognitive Science. 1979. № 3. P. 67-90. DOI: http://doi.org/10.1207/s15516709cog0301_4.

574. Hołobut A., Rapacz M., Stelmach M. Working Titles.Computational Analysis of Film Titling Practices: A Polish Case Study // Kwartalnik Filmowy. 2024. No 127. P. 133-162.

575. Hsu G., Negro G., Peretti F. Hybrids in Hollywood: A study of genre spanning in the U.S. film industry // Industrial and Corporate Change. 2012. No 21(6). P. 1427-1450.

576. Inozemtseva N.V. Discourse Characteristics of the English-Speaking Advertising Realtor Announcement Small Format Texts (ESARA SFT) // International Research Journal. 2013. No 8 (15). P. 101-103.

577. Jensen S. Musicalized Characters: A Study of Music, multimodality, and the empiric child perspective on mainstram animation // Linnaeus University Dissertations. No 481. Växjö: Linnaeus University Press, 2021. 386 p.

578. Jia Y. Pragmatic Translation: Application of Relevance Theory in Film Dialogue Translation // Journal of Education and Educational Research. 2024. No 9 (1). P. 175-178. DOI: 10.54097/3hycgn21.

579. Jin H., Zhang Y., He X. Indirect translation of foreign films for cinematic release in China // Target International Journal of Translation Studies. 2002. No 34 (2). P. 465–488. DOI:10.1075/target.00010.jin.

580. Johnston K.M., Balzer J. Forecasting the Future Feature: How Film Industry Hierarchies Shaped Trailer Discourse, 1919–1959 // Historical Journal of Film, Radio and Television. 2024. No 44 (2). P. 282-299. DOI: 10.1080/01439685.2023.2296229.

581. Karray S., Debernitz L. The effectiveness of movie trailer advertising // International Journal of Advertising. 2015. No 36 (2). P. 368–392. DOI: 10.1080/02650487.2015.1090521.

582. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Los Angeles - London: University of California Press, 2000. 323 p.

583. Kharkovskaya A.A., Ponomarenko E.V., Radyuk A.V. Minitexts in modern educational discourse: Functions and trends // Training, Language and Culture. 2017. No 1 (1). P. 62-76. DOI: 10.29366/2017tlc.1.1.4.

584. Khramchenko D.S. How headlines communicate: A functional-pragmatic analysis of small-format texts in English-language mass media // Training, Language and Culture. 2023. Vol. 7. No. 2. P. 30-38. DOI 10.22363/2521-442X-2023-7-2-30-38.

585. Khusainova M.A., Stroikov S.A. Small-format texts in educational discourse // Science. Education. The Present. 2023. Vol. 4. P. 52-59. DOI 10.23672/SEM.2023.47.62.004.

586. Kiesler D.J. The interpersonal circle: a taxonomy for complementarity in human transactions // Psycho-logical Review. 1983. No 90. P. 185-214.

587. Koçak S. Translation of Mobile Game Titles: Trends and Implications // Çeviribilim Ve Uygulamaları Dergisi. 2023. No (35). P. 66-82.

588. Koscelníková M. The localization of video games into less widely spoken languages that share a common history. An example of Slovak and Czech legislative parallels // The Journal of Internationalization and Localization. 2021. Vol. 8. No 1. P. 1-25.

589. Krasina E.A., Moctar A. On film titles: translation or retitling? // Bulletin of Moscow Region State University. 2020. No. 2. P. 283-297.

590. Kress G. Multimodality: A Social Semiotic Approach to Communication. London: Routledge, 2010. 212 p.

591. Kress G., Leeuwen van T. Multimodal discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. London: Arnold Publishers, 2001. 142 p.

592. Kryachkov D. Intertextuality in media texts // Lege Artis. 2023. P. 62-78. DOI 10.34135/10.34135/lartis.23.8.1.05.

593. Kuppevelt J.V. Discourse structure, topicality and questioning. Journal of Linguistics. 1995. No 31 (1). P. 109-147. doi:10.1017/S002222670000058X

594. Lachmann R. Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Mein: Suhrkampf, 1990. 350 p.

595. Laclau E., Mouffe Ch. Hegemony and Socialist Strategy : Towards a Radical Democratic Politics. London, New York : Verso, 1985. 201 p.

596. Landowski É. La part des choses des découvertes. In: Bastide, F.; Fabbri, P. (Eds.). Les procédures de découverte // Actes sémiotiques, Bulletin de recherche. 1985. No 33. P. 8.

597. Landowski É. Des accidents dans les sciences dites humaines. In: Landowski, É. (eds). Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales. Paris: Hachette, 1979. p. 60.

598. Leech J. Principles of Pragmatics. 1st ed. London: Longman, 1983. 250 p.

599. Leonardi V. Translating film titles: Linguistic skills, cultural awareness or marketing strategies? // Language, Communication and Social Environment. 2019. No 9. P. 180-201.

600. Maingueneau D. Analyzing self-constituting discourses // Discourse studies. No 1 (2). 1999. P. 175-199.

601. Maingueneau D. Interdiscours // Dictionnaire d'analyse du discours. Paris, Seuil, 2002. P. 324

602. Mann W., Thompson S. Rhetorical Structure Theory: Toward a functional theory of text organization // Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse. 1988. No 8 (3). P. 243-281. Doi 10.1515/text.1.1988.8.3.243.

603. Markova M.M., Bortnikov V.I. Translating German short films into Russian: linguistic aspects // Languages in professional communication: International research to practice conference for educators, postgraduates and students "Languages in professional communication", 2019. Ekaterinburg: Abajur. P. 143-148.

604. McKay S. Media and language: Overview // Encyclopedia of language and linguistics, 2nd ed. Eds. Yu. I. Alexandrov et al. Oxford: Elsevier, 2006. V. 8. P. 597-602.

605. McKee R. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. NY: Regan Books, Harper Collins, 1997. 490 p.

606. Mejías-Climent L. The History of Localization and Dubbing in Video Games. In: Enhancing Video Game Localization Through Dubbing. Cham: Palgrave Studies in Translating and Interpreting. 2021. P. 43-77.

607. Meng X., Chen Y. The Particularity of Film Translation // Proceedings of the International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication. 2014. P. 89. DOI: 10.2991/icelaic-14.2014.89.

608. Moctar A. Film Title Translation and Semantization (on English, French, Russian and Arabic Materials) : PhD thesis. Moscow, 2024. 170 p.

609. Moliterno G. Cinematic Intertextuality and Comic Allusion in Giorgio Mangiamele's Ninety Nine Per Cent // Screening the past. 2010. No 27. URL: http://www.screeningthepast.com/2015/01/cinematic intertextuality-and-comic-allusion-in-giorgio mangiamele%E2%80%99s%C2%A0ninety-nine-per-cent/

610. Monaco P. A History of American Movies: A Film-by-film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema // The Scarecrow Press, Inc. Lanham, New York, Plymouth, UK, 2010. 342 p.

611. Moskalyuk L.I., Korbmakher T.V. Syntactic Features Of Russian Germans Recipe's Texts. In: Economic and Social Trends for Sustainability of Modern Society (ICEST-II 2021). European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. Vol. 16. P. 1103-1109. DOI: 10.15405/epsbs.2021.09.02.122.

612. Müller C., Kappelhoff H. Cinematic metaphor: Experience - affectivity - temporality. Berlin: DeGruyter, 2018. 277 p.

613. O'Halloran K.L. Multimodal Discourse Analysis. In K. Hyland, B. Paltridge Companion to Discourse. London: Continuum, 2011. P. 120-137.

614. O'Halloran K.L. Multimodal Discourse Analysis. Systemic-Functional Prespectives. London: Continuum, 2004a. 252 p.

615. O'Halloran K.L. Systemic Functional Multimodal DiscourseAnalysis (SF-MDA) Approach to Mathematics, Grammar and Literacy. In A. McCabe, M.O'Donnell, R. Whittaker (eds.) Advances in Language and Education. London: Continuum, 2007. P. 75-100.

616. O'Halloran K.L. Visual Semiosis in Film. In K.L. O'Halloran (ed.) Multimodal Discourse Analysis. London: Continuum, 2004b. P. 109-130.

617. Opran E. Elements of intertextuality in advertising discourse // Social Sciences And Education Research Review. 2022. No 9 (1). P. 200-203. DOI: 10.5281/zenodo.6795785.

618. Peirce Ch.S. Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, 1982. Vol. 2. P. 1867-1871.

619. Pêcheux M. Language, Semantics, and Ideology. New York: St. Martin's, 1982. 244 p.

620. Piégay-Gros N. Introduction à l'intertextualité. Paris: Dunod, 1996. 186 p.

621. Pitkin W.L. Hierarchies and the Discourse Hierarchy // College English. 1977. No 38 (7). P. 648–659. doi: 10.2307/376067.

622. Plett H.F. Intertextuality // Research in Text Theory. Berlin, New York: De Gruyter. 1991. P. 3-29.

623. Polanyi L. A formal model of discourse structure // Journal of Pragmatics. 1988. No 12. P. 601-38. doi 10.1016/0378-2166(88)90050-1.

624. Polanyi L., van den Berg M., Ahn D. Discourse Structure and Sentential Information Structure. An Initial Proposal // Journal of Logic, Language and Information. 2003. No 12. P. 337-350. https://doi.org/10.1023/A:1024187311998.

625. Polanyi L., Scha R. A Syntactic Approach to Discourse Semantics // 10th International Conference on Computational Linguistics and 22nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics. 1984. P. 413-419.

626. Punga L., Badea G. “Lost in translation”. On some English movie titles and posters and their French and Romanian equivalents // SKASE Journal of Translation and Interpretation. 2018. No 11(1). P. 55-68.

627. Pym A. What Technology Does to Translating // Translation and Interpreting. 2011. No 3 (1). P. 1-9.

628. Qin Q. Comparison of Translation of Movie Titles in Mainland China, Hong Kong, and Taiwan // Transcreation in Restricted Film Titles. Arts Culture and Language. 2024. Vol. 1 No. 7. P. 1-7.

629. Rachel J. Media Intertextuality // SlideShare. 2011. URL: www.slideshare.net.

630. Riffatere M. La trace de l'intertexte // La Pensee. 1980. No 215. P. 30-37.

631. Saaty T.L. The Analytic Hierarchy Process: what is it and how it is used // Mathematical Modeling.1987. Vol. 9. P. 161-176.

632. Sacks H. An Initial Investigation of the Usability of Conversational Data for Doing Sociology // Studies in Social Interaction / Ed. By D. Sudhow. NY : Free Press, 1972. P. 31-74.

633. Sacks H., Schegloff E. Opening Up Closing // Semiotica. 1973. № 7. P. 289-327.

634. Sacks H.A., Schegloff E., Jefferson G. Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation // Language 1974. No 50. P. 696-735.

635. Sakareva I. Film translation issues and specialized field techniques // Orbis Linguarum. 2023. No 21 (2). P. 114-117. DOI:10.37708/ezs.swu.bg.v21i2.14.

636. Saunders D. Literacy and the Common Law // A Polytechnical Approach to the History of Writings of the Law, 2002. No 5. URL: http://www.austlii.edu.au/au/journals/GriffLawRw/2002/5.pdf

637. Schrøder K.C. Media: Pragmatics // Encyclopedia of language and linguistics, 2nd ed. Eds. Yu. I. Alexandrov et al. Oxford: Elsevier, 2006. V. 8. P. 623-631.

638. Sdobnikov V.V. Translation vs Localization: What's the Difference? // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2018. Vol. 11. No 9. P. 1487-1498.

639. Serrano D.H. Intertextuality and Fidelity in Batman Movie Adaptations // Batman on film. 2005. URL: http://www.batman-on film.com

640. Shakenova A.T. Localization of the English websites a form of intercultural communication // Перспективы развития современного гуманитарного знания : Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, Стерлитамак, 23–24 марта, 2020. P. 161-167.

641. Shiffrin D. Approaches to Discourse. Oxford (UK) and Cambridge (Mass), Blackwell, 1994. 470 p.

642. Sobchack V.C. Beyond Visual Aids: American Film as American Culture // American Quarterly. 1980. Vol. 32, No. 3. P. 280-300

643. Snell-Hornby M. Written to Be Spoken: the Audio-Medial Texts in Translation // Text Typology and Translation. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 1997. P. 27-35.

644. Starostina Ju.S, Cherkunova M.V., Kharkovskaya A.A. Education and city in the English-language small-format texts: axiological approach // Education and City: Education and Quality of Living in the City: The Third Annual International Symposium. 2021. P. 4013. DOI: 10.1051/shsconf/20219804013.

645. Stelmach M. Canonization/Quantification: Film Canon as an Empirical Matter // Eastern European Screen Studies. 2024a. No 16 (1). P. 136-148. DOI: 10.1080/2040350X.2024.2430798.

646. Stelmach M. Cinema Counts: Computational Turn and Quantitative Methods in Film Studies // Kwartalnik Filmowy. 2024b. No 127. P. 6-28. DOI: 10.36744/kf.2934.

647. Stoll P. Sequence and hierarchy in discourse organization // Revista Alicantina de Estudios Ingleses. 1996. No 9. P. 119-13. doi 10.14198/raei.1996.9.08.

648. Tahar A. Intertextualité : repenser l'acte de lire Genèse et évolution du concept, du structuralisme au post-structuralisme / Project: Étude des textes. 2017. P. 28-40.

649. Tsoi L.U. Translation of Hollywood Film Titles: Implications of Culture-Specific Items in Mainland China, HongKong, and Taiwan // TranscUlturAl. 2022. Vol. 14 (1). P. 70-96.

650. Xing C., Feng D. Multimodal intertextuality and persuasion in advertising discourse // Discourse & Communication. 2023. No 17 (5). P. 613-629. DOI:10.1177/17504813231170.

651. Vedeneva Yu.V., Kharkovskaya A.A., Malakhova V.L. Minitexts of poetic titles as markers of the English cognitive paradigm // Training, Language and Culture. № 2 (2). 2018. P. 26-39. doi: 10.29366/2018tlc.2.2.2

652. Veleva-Borissov A. La théorie interprétative de la traduction et les titres: thèse de doctorat. Paris: ESIT, 1993. 609 p.

653. Veltrusky J. Drama as Literature. Lisse: Peter de Ridder Press, 1977. 95 p.

654. Venuti L. The Translator's Invisibility. NY: Routledge, 1995. 366 p.

655. Wong X.U., Amini M., Alipour M. Genre and Translation Style in Chinese Translation of Hollywood Blockbuster Movie Titles in Mainland China and Hong Kong // Journal of Modern Languages. 2023. No 33 (2). P. 120-143.

656. Yakovleva E.V. Specificity of small-format text of English educational discourse // Cherepovets State University Bulletin. 2024. No 3 (120). P. 167-177. DOI 10.23859/1994-0637-2024-3-120-14.

657. Zilberberg Cl. La Structure tensive. Liège, Presses Universitaires de Liège. 2012. 166 p. DOI : 10.4000/books.pulg.2140.

658. Zou D., Zeng Y. The English Translation of Chinese Film Titles: A literary Review of Domestic Research // International Journal of English Language Studies. 2022. No 4 (4). P. 34-37.

659. Zykova I.V. Cognitive factors regulating reproducibility of phraseological units in discourse: from linguistic creativity to experimenting in language // Reproducibility and variation of figurative expressions: Theoretical aspects and applications. Vol. 5. Bialystok : University of Bialystok Publishing House, 2020. P. 121-143.

660. № 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» от 29.12.2010 (Закон № 436-ФЗ)

Электронные ресурсы

661. Antoinette dans les Cévennes // Allociné. – URL: https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=272217.html (дата обращения: 18.03.2024)

662. Antoinette dans les Cévennes // Festival de Cannes, sélection officielle. – URL: https://www.festival-cannes.com/f/antoinette-dans-les-cevennes/ (дата обращения: 13.04.2024)

663. Astérix et Obélix : au service de Sa Majesté // Allociné. – URL : https://www.allocine.fr/videos/fichefilm-177895/toutes/ (дата обращения: 22.01.2025)

664. Avengers Movies // Fanfiction.net. – URL: https://www.fanfiction.net/movie/Avengers/ (дата обращения: 21.01.2024)

665. 'Avengers: Age Of Ultron' launches in 32 territories // Jeremy Key – ScreenDaily. – URL: https://www.screendaily.com/box-office/avengers-age-of-ultron-launches-in-32-territories/5086901.article (дата обращения: 14.10.2024)

666. [BadComedian] – ЧЕРНОВИК (наш Доктор Стрэндж по Лукьяненко) // BadComedian – YouTube. – URL: https://youtu.be/wPGvDvZKWjw?si=dTyLDLjwQbTnJNc_ (дата обращения: 13.03.2024)

667. Bilan de la production cinématographique 2024 // Centre national du cinéma et de l'image animée. URL: https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/Bilan+2024+du+CNC.pdf/50ea35d1-9b03-7231-c8c8-bab1e1fa444b?t=1747045745024 (дата обращения 13.03.2024)

668. Bilan de la production cinématographique 2023 // Centre national du cinéma et de l'image animée. URL: https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/3667_CNC_Bilan-

2023_global.pdf/97d8cdf9-a520-53d1-eeb1-b00830a76c35?t=1715777282280 (дата обращения 13.03.2024)

669. Bilan de la production cinématographique 2022 // Centre national du cinéma et de l'image animée. URL: https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/Bilan+2022+du+CNC.pdf/70f30016-66c4-bff1-229d-b855ebf4f295?t=1684241443764 (дата обращения 13.03.2024)

670. Bilan de la production cinématographique 2021 // Centre national du cinéma et de l'image animée. URL: https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/Bilan+2021+du+CNC.pdf/3edd721d-9548-c999-805d-de553e4a3e2c?t=1652987241591 (дата обращения 13.03.2024)

671. Bilan de la production cinématographique 2020 // Centre national du cinéma et de l'image animée. URL: https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/Le+Bilan+2020+du+CNC.pdf/dc0a7451-485a-bb49-44b5-a0eee8ae1755?t=1622801471026 (дата обращения 13.03.2024)

672. Charlie’s Angels : movie review // Rhema.fm Radio Newcastle. – URL: https://rhemafm.com.au/charlies-angles-movie-review/ (дата обращения: 30.02.2025)

673. Ehh... #mrandmrssmith // Casanova Brown - TikTok - URL: https://www.tiktok.com/%40drcasanovabrown/video/7331915015764593966&ved=2ahUKEwibtIn83bCRAxWzTFUIHUuNI0IQu6AFegQIChAH&usg=AOvVaw0iUaK1WzGZ3U_RMHrmUTAI (дата обращения: 12.06.2025)

674. Fandom de la fanfiction d’aprés les films // Fanfiction.fr – URL : https://www.fanfictions.fr/fanfictions/category/2_films/liste.html (дата обращения: 12.02.2024)

675. Happy birthday to Daniel - the boy who lived // SBS on demand - YouTube -

URL: https://www.youtube.com/shorts/z6noD7V0uRg&ved=2ahUKEwjltZmR7bCRAxXhIxAIHe0mOPkQu6AFegQIDxAI&usg=AOvVaw3wdj-3AMbleGIE70L_9pDI (дата обращения: 09.07.2025)

676. ‘How to Train Your Dragon’ Review: The Return of Hiccup and Toothless // Brandon Yu – New York Times. – URL: https://www.nytimes.com/2025/06/12/movies/how-to-train-your-dragon-review.html (дата обращения: 19.06.2025)

677. IPEX зафиксировала рост советских песен и русской классики в отечественном кино // Культура. ТАСС. – URL: https://tass.ru/kultura/19046089 (дата обращения: 21.05.2024)

678. Joe Dassin – Et si tu n’existais pas (Malcom B remix) – Nicole Kidman & Hugh Jackman // VieParadis – YouTube. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ap1dD5F5SVI (дата обращения: 22.02.2024)

679. L'Amour Ouf : la « love story » qui fait revenir la jeunesse au cinéma // Charles Boutin – Le Figaro. – URL: https://www.lefigaro.fr/cinema/l-amour-ouf-la-love-story-qui-fait-revenir-la-jeunesse-au-cinema-20241031 (дата обращения: 08.01.2025)

680. "L’Amour Ouf" (avec François Civil et Adèle Exarchopoulos) : un film touchant mais excessif selon Le Masque // Cédric Bertrand – Radio FranceInter. – URL: https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-masque-et-la-plume/l-amour-ouf-de-gilles-lellouche-4264980 (дата обращения: 03.07.2025)

681. Largo Winch : Le prix de l'argent - James Franco, un rôle sans éclat // COFFEE BREAK GEEK - Daily motion - URL : https://www.dailymotion.com/video/x9abn4w&ved=2ahUKEwj-lbm7hrGRAxWTKxAIHf0DMywQu6AFegQICBAG&usg=AOvVaw3UglzLkDf6LFS2ezX3KwSe (дата обращения: 26.07.2025)

682. Le visiteur du futur // Fanfiction.net. – URL: https://www.fanfiction.net/tv/Le-visiteur-du-futur/ (дата обращения: 12.08.2024)

683. «Les Âmes sœurs», conte des amours désaccordées // Jean-Michel Frodon – Slate. – URL : https://www.slate.fr/story/244022/cinema-les-ames-soeurs-andre-techine-conte-amours-desaccordees (дата обращения: 02.02.2024)

684. Les meilleurs jeux-vidéos d'Asterix & Obelix // Flo Yuki - SensCritique – URL: https://www.senscritique.com/liste/les_meilleurs_jeux_videos_d_asterix_obelix/3682926 (дата обращения: 24.08.2024)

685. Les meilleurs memes Leonardo Dicaprio // fr.Memedroid - URL: https://fr.memedroid.com/memes/tag/leonardo+dicaprio (дата обращения: 12.06.2024)

686. Meme "Boromir" // MemeCentter - URL : https://www.memecenter.fr/meme/boromir/page/2/ (дата обращения: 12.03.2024)

687. «Menteur» d’Olivier Baroux : la vérité, c’est pas drôle // Grégory Plouviez – Le Parisien. – URL: https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/menteur-dolivier-baroux-la-verite-cest-pas-drole-12-07-2022-3AGR6QAUU5AS5DGS543KC36GAE.php (дата обращения: 19.05.2024)

688. Marvel Studios’ ‘Avengers: Doomsday’ Begins Production // Marvel. – URL: https://www.marvel.com/articles/movies/marvel-studios-avengers-doomsday-begins-production (дата обращения: 28.05.2025)

689. 'Marvel's Behind the Mask' Documentary Coming to Disney+ // Marvel. – URL: https://www.marvel.com/articles/tv-shows/marvel-s-behind-the-mask-documentary-coming-to-disney (дата обращения: 14.01.2024)

690. Memes with Leo // IMG Flip - URL: https://imgflip.com/i/5d1jpf (дата обращения: 12.03.2024)

691. One does not simply begin to work without coffee // Make a meme - URL : https://makeameme.org/meme/one-does-not-5b6c31 (дата обращения: 14.03.2024)

692. OUI ou NON : 5 hectares // foxtrotte.films10200 – YouTube. – URL: https://www.youtube.com/shorts/qfVyBfKh2oY (дата обращения: 26.07.2025)

693. Petit studio perso // Deejaybb - Memedroid. – URL: https://fr.memedroid.com/memes/detail/3666506/Petit-studio-perso?refGallery=tags&page=1&tag=ast%C3%A9rix (дата обращения: 11.02.2024)

694. Pirates of the Caribbean: The curse of the Black Pearl – Nostalgia critic // Channel Awesome – YouTube. – URL: https://youtu.be/sRP3_IMKMXM?si=mxfruvxkrJZC1_MM (дата обращения: 01.08.2025)

695. Review: ‘Batman v Superman’ ... v Fun? // O.A. Scott – New York Times. – URL: https://www.nytimes.com/2016/03/25/movies/review-batman-v-superman-dawn-of-justice-when-super-friends-fight.html (дата обращения: 18.02.2024)

696. Robert Downey Jr: No Plans for ‘Iron Man 4’ // Maane Khatchaturian – Variety. – URL: https://variety.com/2014/film/news/robert-downey-jr-talks-iron-man-4-1201299776/ (дата обращения: 13.03.2025)

697. Star Wars Movies // Fanfiction.net. – URL: https://www.fanfiction.net/movie/Star-Wars/ (дата обращения: 08.05.2024)

698. “STITCH” ING TOGETHER A BETTER DISNEY REMAKE // Jason Movie Blog. – URL: https://jasonsmovieblog.com/2025/06/08/lilo-stitch-2025-review/ (дата обращения: 12.07.2025)

699. The “Final” Mission: Impossible Movie May Mark the End of More Than Just the Franchise // Dana Stevens – Slate. – URL: https://slate.com/culture/2025/05/mission-impossible-final-reckoning-tom-cruise-movie-8-review.html?pay=1750441654411&support_journalism=please (дата обращения: 08.08.2025)

700. The global backlash against The Little Mermaid proves why we needed a Black Ariel // Tayo Bero – The Guardian. – URL: https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/jun/09/the-little-mermaid-global-backlash-black-ariel (дата обращения: 22.03.2025)

701. Too black to be The Little Mermaid? // Thi Gammon, Anh Ngoc Quynh Phan – Taylor & Francis. – URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2024.2344102#:~:text=ABSTRACT.%20When%20it%20was%20released%20globally%20and,on%20the%20importance%20of%20looks%20in%20women (дата обращения: 15.08.2025)

702. Top 5 des films français les plus terrifiants // French mornings with Elisa – YouTube. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=YtQaEY_B9yo (дата обращения: 14.09.2024)

703. Tuesday Reviews Day: From, Gladiator 2, Our Little Secret // The Bobby Bones Show. – URL: https://bobbybones.iheart.com/featured/tuesday-reviews-day/content/2024-12-03-tuesday-reviews-day-from-gladiator-2-our-little-secret/ (дата обращения: 12.01.2024)

704. «Qu’est-ce qu’on a encore fait au Bon Dieu ?» : on y croit… ou pas // Yves Jaeglé et Pierre Vavasseur – Le Parisien. – URL: https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/qu-est-ce-qu-on-a-encore-fait-au-bon-dieu-on-y-croit-ou-pas-30-01-2019-7999926.php (дата обращения: 09.11.2024)

705. Votre prénom c’est François, c’est juste ? // monsieurclap_yt - YouTube. – URL: https://www.youtube.com/shorts/qfVyBfKh2oY (дата обращения: 14.06.2025)

706. Брат. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom1413 (дата обращения: 16.08.2024)

707. В Москве прошла премьера фильма "Пророк. История Александра Пушкина" // Валерий Кичин – RG.ru. – URL: https://rg.ru/2025/02/11/reg-cfo/v-moskve-proshla-premera-filma-prorok-istoriia-aleksandra-pushkina.html?ysclid=mc3kod8ni2918908077 (Дата обращения: 14.05.2025)

708. В прокат выходит фильм, в котором Александр Пушкин читает рэп // Сусанна Альперина – RG.ru. – URL: https://rg.ru/2025/02/05/vosstan-prorok.html?ysclid=mc3kpi5sqb383019635 (дата обращения: 20.04.2025)

709. Вампиры средней полосы. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom1885/fics?sort=stat_week (дата обращения: 12.11.2024)

710. «Время первых»: почему нельзя пропустить фильм // Первый канал. – URL: https://www.1tv.ru/movies/statyi/vremya-pervyh-pochemu-nelzya-propustit-film (дата обращения: 04.08.2024)

711. В рамках ПМЭФ состоялся закрытый премьерный показ исторического сериала "Государь" // Gazeta.ru - Telegram - URL: https://web.telegram.org/a/#-1001486063104 (Дата обращения: 28.07.2025)

712. Вселенная Марвел. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom14 (дата обращения: 04.04.2024)

713. Вырезка из бумаги Art by Edward Scissorshands // Albertina - VK.com - URL: https://vk.com/clip-60114472_456255085?c=1 (дата обращения: 15.08.2024)

714. Главную роль в экранизации российского комикса "Настоящий герой" сыграет Лапенко // Сусанна Альперина – RG.ru – URL:

https://rg.ru/2023/09/12/glavnuiu-rol-v-ekranizacii-rossijskogo-komiksa-nastoiashchij-geroj-sygraet-lapenko.html (дата обращения: 13.03.2025)

715. ДВИЖЕНИЕ ВВЕРХ - интервью с актерами фильма // Самые лучшие интервью – Rutube. – URL: https://rutube.ru/video/c06e4a59185422741600d65c54612822/ (дата обращения: 02.12.2024)

716. Дедпул и Росомаха отрывок из фильма // FreeShortsMovie – Rutube.ru. – URL: https://rutube.ru/shorts/7997bc248c4e53c5e0ff75fd4f5d7f88/ (дата обращения: 15.04.2024)

717. Зачем экранизировать игры и есть ли будущее у киноадаптаций известных игровых франшиз // Юлия Гуреева – RG.ru – URL: https://rg.ru/2024/10/05/gde-to-v-alternativnom-sssr.html (дата обращения: 19.04.2025)

718. Звёздные войны. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom28 (дата обращения: 11.03.2024)

719. Как переделывают мультфильмы в разных странах / TLUM.ru. – URL: https://tlum.ru/news/kak-peredelyvaut-multfilmy-v-raznyh-stranah/ (дата обращения: 06.12.2024)

720. Леди Баг и Кот Нуар. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom449/fics (дата обращения: 23.06.2024)

721. Леон. Фандом // ficbook.net – URL: https://ficbook.net/fanfiction/movies_and_tv_series/leon (дата обращения: 16.08.2024)

722. Любезный о "Аноре" // Lyubeznov52 - YouTube - URL: https://www.youtube.com/shorts/P7INvC8tOmY&ved=2ahUKEwiI2uDS3rCRAxXgGBAIHcA7PbwQo7QBegQIDxAG&usg=AOvVaw0YjKV0a0LYyNH5zCu-LHCS (дата обращения: 03.07.2025)

723. Майор Гром подавил бунт в тюрьме // kinoluv Фильмы и сериалы – VK.com. – URL: https://m.vk.com/clip-213889603_456241488 (дата обращения: 15.08.2025)

724. Майор Гром. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/ftf_fandom11885 (дата обращения: 08.07.2024)

725. Мемы с Леонардо ДиКаприо // Корова.ru - URL: https://www.korova.ru/humor/viewer.php?id=13323 (дата обращения: 15.06.2025)

726. Мемы с Леонидом Каневским // SafeReactor - URL: https://safereactor.cc/tag/%D0%B4%D1%80%D1%83%D0%B3%D0%B0%D1%8F%20%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F (дата обращения: 15.08.2024)

727. Милош Бикович. Вечерний Ургант. 1598 выпуск от 14.02.2022 // Вечерний Ургант – Первый канал. – URL: https://www.1tv.ru/shows/vecherniy-urgant/vypuski/milosh-bikovich-vecherniy-urgant-1598-vypusk-ot-14-02-2022 (дата обращения: 03.02.2024)

728. Молодежка. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/ftf_fandom868 (дата обращения: 07.10.2024)

729. Названы самые популярные у россиян песни из фильмов // RG.ru – URL: https://rg.ru/2024/10/18/nazvany-samye-populiarnye-u-rossiian-pesni-iz-filmov.html (дата обращения: 12.11.2024)

730. Нельзя просто так взять и... // Slovaroid - URL: https://slovaroid.ru/slova/nelzya-prosto-tak-vzyat-i/ (дата обращения: 02.10.2024)

731. Песня ставшая хитом / ВОЛЧОНОК / Сергей Любавин // VK.com – URL: https://vk.com/video-33170175_456241951 (дата обращения: 17.06.2024)

732. Плохой хороший фильм «Мастер и Маргарита» // Марина Михайлова – Град Петров. – URL: https://www.grad-petrov.ru/broadcast/plohoj-horoshij-film-master-i-margarita/ (дата обращения: 17.06.2024)

733. Последний богатырь. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom870 (дата обращения: 22.05.2024)

734. «Пророк. История Александра Пушкина». Трейлеры, сюжет и дата выхода // Лиза Кузнецова – Кинопоиск. – URL: https://www.kinopoisk.ru/media/news/4009199/ (дата обращения: 18.09.2025)

735. «Реальность „Воздуха“». Документальный фильм о съемках картины Алексея Германа-младшего «Воздух» // Первый канал. – URL: https://www.1tv.ru/doc/pro-kino-i-teatr/realnost-vozduha-dokumentalnyy-film-o-semkah-kartiny-alekseya-germana-mladshego-vozduh (дата обращения: 03.06.2024)

736. Режиссер Антон Мегердичев рассказал о ноу-хау в фильме "Движение вверх" // Александр Начаев – RG.ru // URL: https://rg.ru/2017/12/26/rezhisser-anton-megerdichev-rasskazal-o-nou-hau-v-filme-dvizhenie-vverh.html (дата обращения: 10.09.2024)

737. Роуд-муви «Туда» с Федоровым и Старшенбаум вышло в прокат // Ксения Антоненко – Газета.ru. – URL: https://www.gazeta.ru/culture/news/2025/05/16/25799738.shtml?ysclid=mc3kndlcen778288386&updated (дата обращения: 01.06.2025)

738. Световой меч от Disney и самодельный // Plugged in - VK.com - URL: https://vk.com/clip-5175163_456249158?c=1 (дата обращения: 02.02.2024)

739. Сергей Любавин Волчонок // Nature – YouTube. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=Xw6scHdHi6I (дата обращения: 11.05.2024)

740. Сказочный патруль. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom863 (дата обращения: 09.11.2024)

741. След. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom483 (дата обращения: 23.09.2024)

742. Смешные мемы, которые поймет лишь тот, кто смотрел фильмы с Леонардо ДиКаприо // журнал MAXIM - URL: https://www.maximonline.ru/entertainment/smeshnye-memy-kotorye-poimut-lish-te-kto-smotrel-filmy-s-leonardo-di-kaprio-id5759673/ (дата обращения: 18.12.2024)

743. Студия «Marvel Studios Inc.» // Кинопоиск – URL: https://www.kinopoisk.ru/lists/m_act%5Bstudio%5D/4903/m_act%5Bwhat%5D/content/m_act%5Bcount%5D%5Bcontent%5D/126/m_act%5Border%5D/name/m_act%5Ball%5D/ok/ (дата обращения: 02.12.2024)

744. Товарищ майор против нейросетей и тотальной слежки // Богдан Бобров – RG.ru. – URL: https://rg.ru/2024/05/21/tovarishch-major-protiv-nejrosetej-i-totalnoj-slezhki.html (Дата обращения: 17.06.2025)

745. Три богатыря. Фандом // Fanfics.me – URL: https://fanfics.me/fandom1322 (дата обращения: 02.10.2024)

746. У российской комедии "Холоп" появится более десяти иностранных ремейков // Илья Ёлкин – RG.ru. – URL: https://rg.ru/2024/07/16/u-rossijskoj-komedii-holop-poiavitsia-okolo-desiati-inostrannyh-remejkov.html (дата обращения: 22.03.2025)

747. Ученые говорят соблюдать режим сна... // Айдаприкол - URL: https://idaprikol.ru/picture/ucenyi-rasskazyvaet-tom-kak-vazno-sobliudat-rezim-sna-ia-smotriashhii-JeZgAMu7C (дата обращения: 23.06.2024)

748. ХОЛОП 2 и БРЕМЕНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ | Обзор Премьер // SokoL[off] TV – YouTube. – URL: https://youtu.be/TjiZrfP-8D0?si=p3VhfjnyZdRcPU-i (дата обращения: 13.03.2024)

749. «Что-то положительное» - 2 дня до премьеры // Онлайн-кинотеатр Okko – VK.com. – URL: https://m.vk.com/wall-47393707_266156?from=post (дата обращения: 18.06.2025)

750. Я не знаю кто это был // xmistymountainsx - Pikabu.ru - URL: https://pikabu.ru/story/ya_ne_znayu_8855497 (дата обращения: 01.03.2025)

Кинематографические ресурсы

751. 10 Things I Hate About You : [комедийный художественный сериал] / режиссер Дж. Джангер, Г. Чан, Ф. Трэйл ; сценарист К. МакКула, К. Смит, Э. Эрлих ; в ролях Л. Шоу, М.Й. Мартин, И. Пек ; киностудия ABC Family Original Productions, 2009-2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

752. 10 Things I Hate About You : [комедийный художественный фильм] / режиссер Дж. Джангер ; сценарист К. МакКула, К. Смит ; в ролях Х. Леджер, Дж. Стайлз, Дж. Гордон-Левит ; киностудия Jaret Entertainment, Mad Chance, Touchstone Pictures, 1999. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

753. 1066 : [исторический художественный фильм] / режиссер Р. Джейкоб ; сценарист Х. Холлик, Р. Джейкоб ; в ролях К. Мейберли, С. Джордж, И. Уайт ; киностудия 1066 The Film, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

754. 12 : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Михалков ; сценарист Н. Михалков, В. Моисеенко, А. Новотоцкий-Власенко ; в ролях С. Маковецкий, С. Михалков, С. Гармаш ; киностудия Студия Тритэ, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

755. 12 Angry Men : [драматический художественный фильм] / режиссер С. Люмет ; сценарист Р. Роуз ; в ролях М. Болсам, Л.Дж. Кобб, Дж. Суини ; киностудия Orion-Nova Productions, 1957. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

756. 1812 : [документальный художественный сериал] / режиссер П. Тупик ; сценарист В. Бабич, Я. Тинченко ; в ролях С. Чонишвили, С. Бондаренко, Г. Булат ; киностудия Star Media, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

757. 1812-1815. Заграничный поход : [документальный художественный сериал] / режиссер П. Тупик, А. Верещагин ; сценарист М. Бандиленко ; в ролях Г. Булат, А. Череватенко, Ю. Ребрик ; киностудия Бабич-дизайн, Star Media, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

758. 26 lettres et un philosophe : [документальный художественный фильм] / режиссер С. Коэн ; сценарист С. Коэн ; в ролях Р. Шерер ; киностудия Cinéma Saint-André des Arts, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

759. 37 Days : [исторический художественный сериал] / режиссер Дж. Харди ; сценарист М. Хэйхарст ; в ролях И. Макдермид, Н. Фэррел, Ш. Кьюсак ; киностудия Hardy Pictures, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

760. À cause d’un garçon : [драматический художественный фильм] / режиссер Ф. Казенёв ; сценарист В. Молина ; в ролях Ж. Бомгартнер, Ж. Мараваль, Ф. Комар ; киностудия Capa Drama, M6 Métropole Télévision, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

761. A Complete Unknown : [биографический художественный фильм] / режиссер Дж. Мэнголд ; сценарист Дж. Мэнголд, Дж. Кокс, Э. Уолд ; в ролях Т. Шаламе, Э. Нортон, М. Барбаро ; киностудия Big Indie Pictures, Fox Searchlight Pictures, Picture Company, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

762. A Few Good Men : [комедийный художественный фильм] / режиссер Р. Райнер ; сценарист А. Соркин ; в ролях Д. Мур, Дж. Николсон, К. Поллак ; киностудия Castle Rock Entertainment, Columbia Pictures Corporation, David Brown Productions, 1992. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

763. A History of Britain : [документальный художественный сериал] / режиссер К. Беван, М. Холл, Й. Бремнер ; сценарист С. Шама ; в ролях

С. Шама, М. Кичен, С. Уэст ; киностудия BBC Television Centre, 2000-2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

764. A Knight's Tale : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Б. Хелгеленд ; сценарист Б. Хелгеленд ; в ролях Х. Леджер, Ш. Соссамон, П. Беттани ; киностудия Columbia Pictures, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

765. A Quiet Place : [ужасы художественный фильм] / режиссер Дж. Красински ; сценарист Дж. Красински, Б. Вудс, С. Бек ; в ролях Э. Блант, Дж. Красински, Н. Джуп ; киностудия Platinum Dunes, Sunday Night Productions, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

766. A Star Is Born : [драматический художественный фильм] / режиссер Б. Купер ; сценарист Б. Купер, Р.Дж. Дорман, Б. Гербер ; в ролях Леди Гага, Б. Купер, С. Эллиот ; киностудия Metro-Goldwyn-Mayer, Peters Entertainment, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

767. A Star Is Born : [драматический художественный фильм] / режиссер Дж. Кьюкор ; сценарист Р. Карсон, М. Харт, Д. Паркер ; в ролях Дж. Гарлэнд, Дж. Мейсон, Дж. Карсон ; киностудия Transcona Enterprises, 1954. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

768. A Star Is Born : [драматический художественный фильм] / режиссер У. Уэллмен, Дж. Конуэй, В. Флеминг ; сценарист Р. Карсон, Д. Паркер, А. Кэмпбелл ; в ролях Ф. Марч, М. Робсон, А. Менжу ; киностудия Entertain Me Productions, Selznick International Pictures, 1937. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

769. A Star Is Born : [драматический художественный фильм] / режиссер Ф. Пирсон ; сценарист Дж.Г. Данн, Дж. Дидион, Ф. Пирсон ; в ролях Дж. Гарлэнд, Дж. Мейсон, Дж. Карсон ; киностудия Transcona Enterprises, 1976. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

770. Adaptation : [комедийный художественный фильм] / режиссер С. Джонс ; сценарист Ч. Кауфман, С. Орлеан ; в ролях Н. Кейдж, М. Стрип, К. Купер ; киностудия Columbia Pictures Corporation, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

771. Agent Carter : [фантастический художественный сериал] / режиссер Дж. Гетцингер, М. Хусейн, Д. Платт ; сценарист Дж. Кёрби, С. Ли, К. Маркус ; в ролях Х. Этвелл, Э. Гьокай, Ч.М. Мюррей ; киностудия ABC Studios, Marvel Television, 2015-2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

772. Alad'2 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Л. Стекти ; сценарист Д. Коэн ; в ролях К. Адамс, Ж. Деббуз, В. Гид, Ж. Депардье ; киностудия 74 films, Canal+, M6 Films, Orange Cinéma Séries, Pathe, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

773. Aladdin : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Г. Ричи ; сценарист Дж. Огаст, Г. Ричи ; в ролях М. Массуд, Н. Скотт, У. Смит ; киностудия Walt Disney Pictures, Rideback, Marc Platt Productions, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

774. Alexander and the Terrible, Horrible, No Good, Very Bad Day : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Артета ; сценарист Р. Либер, Дж. Виорст ; в ролях С. Каррел, Дж. Гарнер, Э. Оксенбульд ; киностудия 21 Laps Entertainment, Jim Henson Company, Land of Plenty Productions, Walt Disney Pictures, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

775. Ali Baba et les 40 voleurs : [приключенческий художественный фильм] / режиссер П. Акнин ; сценарист К.-М. Ром, М. Делгадо ; в ролях Ж. Жюньо, Л. Бехти, С. Джавад ; киностудия Beta Film, Duran, G.M.T. Productions, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

776. Alibi.com : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Лашо ; сценарист Ф. Лашо, Ж. Аррути, П. Дудан ; в ролях Ф. Лашо, Э.

Фонтан, Ж. Аррути ; киностудия Canal+, Ciné, CN5 Productions, Fechner Films, Palatine Étoile 14, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

777. Alibi.com 2 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Лашо ; сценарист Ф. Лашо, Ж. Аррути, П. Дудан ; в ролях Ф. Лашо, Э. Фонтан, Ж. Аррути ; киностудия Axel Films, Baf Prod, Canal+, Ciné, Palatine Étoile 20, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

778. Alvin and the Chipmunks : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Хилл ; сценарист У. МакРобб, К. Вискарди, Дж. Витти ; в ролях Дж. Ли, Д. Кросс, К. Ричардсон ; киностудия Bagdasarian Productions, Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

779. Alvinnn!!! And the Chipmunks : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер Дж. Карман, А. Раниа ; сценарист М. Багдасарян, П.Х. Сэссилин, Б. Коффлин ; роли озвучивали К. Фовио, М. Козловски, Н. Мюллер ; киностудия Bagdasarian Productions, OuiDO! Productions, 2015-2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

780. America: The Story of Us : [документальный художественный сериал] / режиссер М. Милн, Дж. Эш, К. Беван ; сценарист Дж. Эш, Э. Филдс, Д. Холл ; в ролях Д. Уэбб, Л. Шрайбер, Т. Брокау ; киностудия Nutopia, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

781. American Sniper : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Иствуд ; сценарист Дж. Холл, К. Кайл, С. МакЭвен ; в ролях Б. Купер, С. Миллер, К. Галлнер ; киностудия 22 & Indiana Pictures, Mad Chance, Malpaso Productions, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

782. Ángel o demonio : [фэнтезийный художественный сериал] / режиссер В. Пеньярочча, Х. Ботелья, Д. Себриан ; сценарист К. Лопес,

Х.В. Посуэло, Ф. Менданья ; в ролях А. Гаррадо, Х. Олиас, М. Саура ; киностудия Plural Entertainment, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

783. Anora : [драматический художественный сериал] / режиссер Ш. Бейкер ; сценарист Ш. Бейкер ; в ролях М. Мэдисон, Ю. Борисов, М. Эйдельштейн ; киностудия FilmNation Entertainment, CreFilm, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

784. Anthracite : Le mystère de la secte des Ecrins : [драматический художественный сериал] / режиссер Ф. Робер, М. Бертеми ; сценарист Ф. Робер, М. Бертеми, С. Лебарбье ; в ролях Н. Шмидт, К. Лу ; киностудия White Lions Films, Anthracite Production, Mediawan Studios, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

785. Antoinette dans les Cévennes : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер К. Виньяль ; сценарист К. Виньяль, Р. Л. Стивенсон ; в ролях Л. Калами, Б. Лаверн, О. Коте ; киностудия Belga Productions, Beside Productions, Canal+, Centre National du Cinéma, Chapka Films, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

786. Anton Chekhov's The Duel : [драматический художественный фильм] / режиссер Д. Кошашвили ; сценарист М. Бинг ; в ролях Н. Багги, Н. Роу, М. Фэйрли, Г. Тёрнер ; киностудия

787. Apocalypse: La 1ère Guerre mondiale : [документальный художественный сериал] / режиссер И. Кларк, Д. Кастель ; сценарист И. Кларк, Д. Кастель ; в ролях М. Кассовиц, Ф. Арно, Ф. Фош, Р. Пуанкаре ; киностудия Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), France Télévision, Idéacom International, Military Channel, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

788. Apocalypse: La 2ème Guerre mondiale : [документальный художественный сериал] / режиссер И. Кларк, Д. Костель ; сценарист

И. Кларк, Ж.-Л. Гийо, Г. де Туренне ; в ролях М. Кассовиц, М. Шин, Дж. Бут ; киностудия Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), Centre National du Cinéma, Fondation pour la Mémoire de la Shoah, France Télévision, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

789. Arthur et la guerre des deux mondes : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Л. Бессон, С. Гарсиа ; в ролях Ф. Хаймор, М. Фэрроу ; киностудия EuropaCorp,, Canal+, Groupe TF1, TF1 Films Production, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

790. Arthur et la vengeance de Maltazard : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Л. Бессон, С. Гарсиа ; в ролях Р. Стэнтон, П. Бальфур ; киностудия EuropaCorp, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

791. Arthur et les Minimoys : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Л. Бессон, С. Гарсиа ; в ролях Ф. Хаймор, М. Фэрроу ; киностудия EuropaCorp, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

792. Arthur, malédiction : [ужасы художественный фильм] / режиссер Б. Гроссманн ; сценарист Л. Бессон ; в ролях М. Бергер, Т. Бессон ; киностудия Luc Besson Productions, Kinology, Cofinova 17, EuropaCorp, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

793. As Good as It Gets : [комедийный художественный фильм] / режиссер Дж. Л. Брукс ; сценарист Дж. Л. Брукс, М. Эндрюс ; в ролях Дж. Николсон, Х. Хант, Г. Киннир ; киностудия Gracie Films, 1997. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

794. Astérix & Obélix : Le Combat des Chefs : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер А. Шаба, Ф. Жубер ; сценарист П.-А. Блох, А. Шаба, Б. Уйон ; роли озвучивали А. Шаба, Ж. Лелуш, А. Демустье ; киностудия Videofilm Int., Banijay Productions France,

Légende Films, Les Editions Albert René, Montmartre Films, TAT Productions, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

795. Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre - Le Comankonafé : [документальный художественный фильм] / режиссер А. Шаба ; сценарист А. Шаба ; в ролях Э. Баэр, М. Белуччи, К. Клавье, А. Шаба, Ж. Депардье ; киностудия Pathé Vidéo, Renn Productions, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

796. Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Шаба ; сценарист А. Шаба ; в ролях К. Клавье, Ж. Депардье, М. Белуччи ; киностудия Centre National de la Cinématographie (CNC), Chez Wam, KC Medien AG, Katharina, La Petite Reine, Le Studio Canal+, Renn Productions, TF1 Films Productions, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

797. Astérix : Le Secret de la potion magique : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер А. Астье, Л. Клиши ; сценарист А. Астье ; роли озвучивали К. Клавье, Г. Бриа, А. Лутц ; киностудия M6 Group, Mikros Image, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

798. Astérix : Le Secret de la potion magique : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер А. Астье, Л. Клиши ; сценарист Р. Госсини, А. Удерзо, Л. Клиши ; роли озвучивали К. Клавье, Г. Бриа, А. Лютс ; киностудия Canal+, Les Editions Albert René, Centre National du Cinéma, M6 Films, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

799. Astérix et Cléopâtre : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Р. Госсини, А. Удерзо ; сценарист П. Черния, Р. Госсини, А. Удерзо ; роли озвучивали Р. Карель, Ж. Морель, П. Торнад ; киностудия кинокомпания Belvision, Dargaud Films, 1968. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

800. Astérix et les Vikings : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер С. Фьелдмарк, Й. Мюллер ; сценарист Ж.-Л. Гусенс, С. Фьелдмарк, К. Ташнер ; роли озвучивали Р. Карель, Л. Дойч, Ж. Франц ; киностудия кинокомпания Centre National du Cinéma, M6 Films, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

801. Astérix et Obélix : au service de Sa Majesté : [комедийный художественный фильм] / режиссер Л. Тирар ; сценарист Л. Тирар, Г. Виньерон ; в ролях Ж. Депардье, Ф. Лукини, К. Денёв ; киностудия Fidélité Films, Wild Bunch, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

802. Astérix et Obélix : l’Empire du milieu : [комедийный художественный фильм] / режиссер Г. Кане ; сценарист Ф. Мишлен, Ж. Эрве, Г. Кане ; в ролях Г. Кане, Ж. Леллуш, М. Котийяр ; киностудия Les Editions Albert Réné, Les Enfants, Terribles, Pathé Films, Les Productions des Trésor, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

803. Astérix le Gaulois : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Р. Госсини, А. Удерзо ; сценарист П. Черния, Р. Госсини, А. Удерзо ; роли озвучивали Р. Карель, Ж. Морель, П. Торнад ; киностудия кинокомпания Belvision, Dargaud Films, 1967. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

804. Attention au départ ! : [семейный художественный сериал] / режиссер Б. Эврар ; сценарист Ш. де Витте, Б. Дюмон, Б. Эврар ; в ролях А. Дюссолье, Ж. Коммандёр, Дж. Ламбер ; киностудия Les Films du Castel, M6 Films, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

805. Au revoir là-haut : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Дюпонтель ; сценарист А. Дюпонтель, П. Леметр ; в ролях Н.П. Бискаярт, А. Дюпонтель, Л. Лафит ; киностудия France 2 Cinéma,

Canal+, Gaumont, Manchester Films, Stadenn Prod, France Télévisions, Ciné, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

806. Australia : [драматический художественный фильм] / режиссер Б. Лурман ; сценарист Б. Лурман, Р. Харвуд, С. Битти ; в ролях Н. Кидман, Х. Джекман ; киностудия Bazmark Films, 20th Century Fox, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

807. Aux yeux de tous : [триллер художественный фильм] / режиссер С. Жименес, А. Дюпрей ; сценарист О. Диван, С. Жименес, А. Дюпрей ; в ролях М. Дуте, О. Бартелеми, Ф. Рено ; киностудия Backup Films, Canal+, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

808. Avatar : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Кэмерон ; сценарист Дж. Кэмерон ; в ролях С. Уортингтон, З. Салдана, С. Лэнг, С. Уивер ; киностудия 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

809. Avatar: The Last Airbender : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер Дж. Вольпе, Э. Сполдинг, Л. Макмаллен ; сценарист М.Д. ДиМартино, Б. Кониецко, А. Ехаз ; роли озвучивали З.Т. Эйсен, М. Уитман, Дж. Флауер ; киностудия Nickelodeon Animation Studios, 2004-2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

810. Avatar: The Last Airbender : [фэнтезийный художественный сериал] / режиссер Дж. Райсани, М. Гои, Р. Лян, Дж. Уилкинсон ; сценарист А. В. Кеннеди, К. Бойлэн, Дж.Х. Фиалков ; в ролях Г. Кормье, И. Аусли, Д. Лю, П. Ли ; киностудия Albert Kim Pictures, Rideback, Nickelodeon Productions, 2024-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

811. Avengers: Doomsday : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Руссо, Э. Руссо ; сценарист М. Уолдрон, С. Макфили ; в ролях Р. Дауни-мл., Э. Маки, Т. Хиддлстон ; киностудия

812. Babysitting : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Бенаму, Ф. Лашо ; сценарист Ж. Аррути, Т. Будали, Ф. Лашо ; в ролях Ф. Лашо, А. Давид, В. Дезанья ; киностудия Axel Films, Cinéfrance 1888, Good Lap Production, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

813. Babysitting 2 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Бенаму, Ф. Лашо ; сценарист Ж. Аррути, Т. Будали, Ф. Лашо ; в ролях Ф. Лашо, А. Давид, В. Дезанья ; киностудия Axel Films, Cinéfrance 1888, Canal+, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

814. Back to the Future : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Р. Земекис ; сценарист Р. Земекис, Б. Гейл ; в ролях М.Дж. Фокс, К. Ллойд, Л. Томпсон ; киностудия Amblin Entertainment, U-Drive Productions, Universal Pictures, 1985. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

815. Ballerina : [супергероический художественный фильм] / режиссер Л. Уайзман ; сценарист Ш. Хаттен ; в ролях А. де Армас, А. Хьюстон ; киностудия Summit Entertainment, Thunder Road Films, 87Eleven Entertainment, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

816. Bates Motel : [триллер художественный сериал] / режиссер Т. Гейтс, Э. Бьянчи, Ф. Абрахам ; сценарист Б. Балас, Э. Эванс, С. Корнаки ; в ролях В. Фармига, Ф. Хаймор, М. Тириот ; киностудия A&E Television Networks Inc., American Genre Film Archive, 2013-2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

817. Batman Begins : [супергеройский художественный фильм] / режиссер К. Нолан ; сценарист Д.С. Гойер, К. Нолан ; в ролях К. Бейл, Г. Олдмен, К. Холмс ; киностудия Warner Bros. Pictures, DC Comics, Legendary Pictures, Syncopy, Patalex III Productions, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

818. Batman v Superman: Dawn of Justice : [супергероический художественный фильм] / режиссер З. Снайдер ; сценарист К. Террио,

Д.С. Гойер ; в ролях Б. Аффлек, Г. Кавилл, Г. Гадот ; киностудия Warner Bros. Pictures, RatPac-Dune Entertainment, DC Entertainment, Atlas Entertainment, Cruel and Unusual Films, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

819. Batman vs Superman: Dawn of Justice : [супергеройский художественный фильм] / режиссер З. Снайдер ; сценарист К. Террио, Д.С. Гойер ; в ролях Б. Аффлек, Г. Кавилл, Г. Гадот ; киностудия Warner Bros. Pictures, DC Films, RatPac-Dune Entertainment, Atlas Entertainment, Cruel and Unusual Films, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

820. Bean : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Смит ; сценарист Р. Эткинсон, Р. Кёртис, Р. Дрисколл ; в ролях Р. Эткинсон, П. МакНикол, Дж. Миллз ; киностудия PolyGram Filmed Entertainment, Tiger Aspect Productions, Working Title Films, 1997. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

821. Beauty and the Beast : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Б. Кондон ; сценарист С. Чбоски, Э. Спилиотопулос, Л. Вулвертон ; в ролях Э. Уотсон, Л. Эванс, Д. Стивенс ; киностудия Mandeville Films, Невафильм, Walt Disney Pictures, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

822. Bel ami : [драматический художественный фильм] / режиссер Ф. Трибуа ; сценарист Г. де Мопассан, М. Мартенс, Ф. Трибуа ; в ролях С. Стивенен, К. Боротра, Ф. Пернель ; киностудия Antenne-2 (A2), Centre National du Cinéma, Radio Télévision Belge Francofone (RTBF), Saga Film, Studio International, TV5MONDE, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

823. Beowulf & Grendel : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер С. Гуннарссон ; сценарист Э. Р. Берзиньш ; в ролях Дж. Батлер, С. Скарсгард, И. Сигурдссон ; киностудия Beowulf Productions

Limited, Endgame Entertainment, Grendel Productions Inc., Invico Capital, Movie Central, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

824. Beowulf : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Р. Земекис ; сценарист Н. Гейман, Р. Эвери ; в ролях Р. Уинстон, Э. Хопкинс, А. Джоли, Д. Малкович ; киностудия Warner Brothers, ImageMovers, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

825. Bernadette : [драматический художественный фильм] / режиссер Л. Доменак ; сценарист Л. Доменак, К. Даржан ; в ролях К. Денёв, Д. Подалидес, С. Жиродо ; киностудия Centre National du Cinéma, France 3 Cinéma, France Télévision, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

826. Bernie : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Дюпонтель ; сценарист А. Дюпонтель, Ж. Лорен ; в ролях К. Перрон, А. Дюпонтель, Р. Бланш ; киностудия Canal+, Contre Prod, Iris Group, Kasso Inc. Productions, Rézo Films, Ulysse Films, 1996. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

827. Better Call Saul : [детективный художественный сериал] / режиссер В. Гиллиган, Т. Шнауц, П. Гулд ; сценарист В. Гиллиган, Т. Шнауц, П. Гулд ; в ролях Р. Сихорн, М. Мэндо, Дж. Эспозито ; киностудия American Movie Classics (AMC), Crystal Diner Productions, Gran Via, 2015-2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

828. Bienvenue chez les Ch'tis : [драматический художественный фильм] / режиссер Д. Бун ; сценарист Д. Бун, А. Шарло, Ф. Манье ; в ролях Д. Бун, К. Мерард, З. Феликс ; киностудия Pathé Renn Productions, Hirsch, Les Productions du Chicon, TF1 Films Production, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

829. Black Panther : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Р. Куглер ; сценарист Дж.Р. Коул, Р. Куглер ; в ролях Ч. Боузман, М.Б. Джордан, Л. Нионго ; киностудия Marvel Studios, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

830. Blue Bloods : [детективный художественный сериал] / режиссер Д. Баррет, Р. Хемекер, Р. Хармон ; сценарист М. Бёрджесс, Р. Грин, В. Рохас ; в ролях Д. Уолберг, Б. Мойнехэн, У. Эстес ; киностудия CBS Productions, Panda Productions Inc., Paw in Your Face Productions, 2010-2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

831. Bonaparte: La Campagne d'Egypte : [документальный художественный сериал] / режиссер Ф. Урлье ; сценарист Ж. Дюбюиссон, С. Овилль, Ф. Урлье ; в ролях Т. Пинсон, Ф. Волфром, Ф. Боперан ; киностудия Indigenes Productions, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

832. Bones : [детективный художественный сериал] / режиссер Й. Тойтон, Д.Х. Литтл, Ж. Шварц ; сценарист Х. Хэнсон, К. Райкс, Л. Уэйте ; в ролях Э. Дешанель, Д. Бореанас, М. Конлин ; киностудия 20th Century Fox Television, Far Field Productions, Josephson Entertainment, 2005-2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

833. Book Club : [комедийный художественный фильм] / режиссер Б. Холдермэн ; сценарист Б. Холдермэн, Э. Симс ; в ролях Д. Китон, Дж. Фонда, К. Берген ; киностудия Apartment Story, June Pictures, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

834. Boston Blue : [детективный художественный сериал] / режиссер Э. Хэмингуэй, Ж. Техада, Р. Зиск ; сценарист Д.У. Мецгер, Б. Маргулис, Б. Зонньер ; в ролях Д. Уолберг, М. Лоусон, М. Скрибнер ; киностудия CBS Studios, Jerry Bruckheimer Television, The Brandons, 2025-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

835. Boyz n the Hood : [криминальный художественный фильм] / режиссер Дж. Синглтон ; сценарист Дж. Синглтон ; в ролях К. Гудинг-мл., А. Кьюб, М. Честнат ; киностудия Columbia Pictures Corporation, 1991. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

836. Braqueurs : [детективный художественный сериал] / режиссер Ж. Леклерк ; сценарист Х. Хлиуоа, Ж. Леклерк, Л. Тернер ; в ролях Г. ван

Рампельберг, К. Шрам, Т. Нгаре ; киностудия Labyrinthe Films, Netflix, 2021-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

837. Breaking Bad : [криминальный художественный сериал] / режиссер М. Макларен, А. Бернштейн, В. Гиллиган ; сценарист В. Гиллиган, П. Гулд, Дж. Мастрас ; в ролях Б. Крэнстон, А. Ганн, А. Пол ; киностудия American Movie Classics (AMC), Gran Via, 2008-2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

838. Brice 3 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Дж. Ют ; сценарист Л. Баффи, Ж. Дюжарден, К. Дютюрон ; в ролях Ж. Дюжарден, К. Корнийяк, Б. Саломон ; киностудия Canal+, Ciné, Gaumont, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

839. Brice de Nice : [комедийный художественный фильм] / режиссер Дж. Ют ; сценарист К. Анжели, Ж. Дюжарден, Дж. Ют ; в ролях Ж. Дюжарден, К. Корнийяк, Э. Буше ; киностудия Angoa-Agicoa, Canal+, Ciné Cinémas, Cofimage 15, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

840. Bumblebee : [супергероический художественный фильм] / режиссер Т. Найт ; сценарист К. Ходсон ; в ролях Х. Стайнфелд, Дж. Сина ; киностудия Allspark Pictures, Di Bonaventura Pictures, Bay Films, Tencent Pictures, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

841. Captain America: The Winter Soldier : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Э. Руссо, Дж. Руссо ; сценарист К. Маркус, С. Макфили ; в ролях К. Эванс, С. Йоханссон, С.Л. Джексон ; киностудия Marvel Studios, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

842. Cars 2 : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Дж. Лассетер, Б. Льюис ; сценарист Б. Квин, Дж. Лассетер, Б. Льюис ; роли озвучивали Э. Иззард, М. Кейн, Э. Мортимер ; киностудия Pixar

Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

843. Casablanca : [драматический художественный фильм] / режиссер М. Кёртиц ; сценарист Ф. Дж. Эпштейн, Дж. Дж. Эпштейн, Х. Кох ; в ролях Х. Богарт, И. Бергман, П. Хенрейд ; киностудия Warner Bros., 1942. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

844. Catwoman : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Ж.-К. Комар-Питоф ; сценарист Дж. Роджерс, Б. Кейн, Т. Ребек ; в ролях Х. Берри, Б. Брэтт, Ш. Стоун ; киностудия Village Roadshow Pictures, Warner Bros. Pictures, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

845. Ce jour là, tout a changé : [документальный художественный сериал] / режиссер Ж. Малатье, А. Селиньяк, Ф. Оливье ; сценарист Л. Эрбье, Ф. Мадраль, Э. Безье ; в ролях А. Гуи, А. Бедуэ, Э. Скорник ; киностудия Antenne-2, Boréales, Expand Drama, Planète, Télécran, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

846. Ces liens invisibles : [документальный художественный фильм] / режиссер М. Бийе ; сценарист М. Бийе ; в ролях Н. Батисс, К. Довье, Ф. Гомез ; киностудия Felin Films, Sensito Films, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

847. C'est quoi cette famille?! : [комедийный художественный фильм] / режиссер Г. Жульен-Лаферье ; сценарист К. Моро, О. Тренэр, Ф. Дезанья ; в ролях Ж. Гайе, Т. Нёвек, Ж. Депардье ; киностудия A Plus Image 6, Bonne Pioche, Centre National du Cinéma, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

848. Charlie's Angels : [боевик художественный сериал] / режиссер Д. Доннелли, А. Барон, Д. Чэффи ; сценарист И. Гофф, Б. Робертс, Р. Карр ; в ролях Ж. Смит, Д. Дойл, Ш. Лэдд ; киностудия Spelling-Goldberg Productions, 1976-1981. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

849. Charlie's Angels : [боевик художественный фильм] / режиссер МакДжи ; сценарист Р. Роу, Э. Соломон, Дж. Огаст ; в ролях К. Диас, Д. Бэрримор, Л. Лью ; киностудия Columbia Pictures Corporation, Flower Films (II), 2000. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

850. Charlie's Angels : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Э. Бэнкс ; сценарист Э. Бэнкс ; в ролях К. Стюарт, Н. Скотт, П. Стюарт ; киностудия Columbia Pictures, Perfect World Pictures, 2.0 Entertainment, Brownstone Productions, Cantillon Company, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

851. Chasse gardée : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Форестье, А. Фурлон ; сценарист А. Фурлон ; в ролях Д. Бурдон, К. Лу, Х. Джемели ; киностудия Curiosa Films, Starman Films, TF1 Films Production, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

852. Chocolat : [биографический художественный фильм] / режиссер Р. Зем ; сценарист С. Жили ; в ролях О. Си, Дж. Тьерре ; киностудия Gaumont, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

853. Cinderella : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер К. Кэннон ; сценарист К. Вайц ; в ролях К. Бланшетт, Л. Джеймс, Х.Б. Картер ; киностудия Walt Disney Pictures, Kinberg Genre, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

854. Cinderella : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер М. Брана ; сценарист К. Кэннон ; в ролях К. Кабельо, И. Мензел, М. Драйвер ; киностудия Columbia Pictures, Fulwell 73, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

855. Coco avant Chanel : [биографический художественный фильм] / режиссер А. Фонтен ; сценарист А. Фонтен, К. Фонтейн, Э. Шарль-Ру ; в ролях О. Тоту, Б. Пульворд, А. Нивола ; киностудия Banque Populaire Images 9, Canal+, Ciné Cinémas, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

856. Complètement cramé : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж. Легардинье ; сценарист К. Энон, Ж. Легардинье ; в ролях Дж. Малкович, Ф. Ардан, Э. Декенн ; киностудия Bidibul Productions, Centre National du Cinéma, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

857. Dalida : [биографический художественный фильм] / режиссер Л. Азуэлос ; сценарист Л. Азуэлос, Ж. Пессис, К. Риуа ; в ролях С. Альвити, В. Перес, Н. Шнайдер ; киностудия Bethsabée Mucho, Canal+, Jouror Productions, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

858. D-Day: Hidden Traces : [документальный художественный фильм] / режиссер К. Рейнон ; сценарист Л. Буазар, Т. Мартан ; в ролях Л. Дюжардан, Э. Гескьер, Б. Лэбби ; киностудия Gedeon Programmes, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

859. De Gaulle : [биографический художественный фильм] / режиссер Г. ле Бомин ; сценарист В. Рансон-Энгуале, Г. ле Бомин ; в ролях Л. Вильсон, И. Карре, О. Гурме ; киностудия Beside Productions, Canal+, Centre National du Cinéma, Ciné

860. Death Wish : [боевик художественный фильм] / режиссер Э. Рот ; сценарист Дж. Карнахан, У. Майес, Б. Гарфилд ; в ролях Б. Уиллис, Э. Шу, К. Морроун ; киностудия Cave 76, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, Spy Kids 4 SPV, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

861. Demain tout commence : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ю. Желен ; сценарист Э. Дербес, Ю. Желен, И. Готсман ; в ролях О. Си, К. Поэзи, А. Бертран ; киностудия Canal+, Ciné, Korokoro, Mars Films, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

862. Dernier amour : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Б. Жако ; сценарист Ж. Божур, Б. Жако, Ш. Тома ; в ролях В. Линдон, С. Мартин, В. Голино ; киностудия Canal+, Casa Kafka Pictures

Movie Tax Shelter Empowered by Belfius, Centre National du Cinéma, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

863. Derrida : [документальный художественный фильм] / режиссер К. Дик, Э. З. Кофман ; сценарист К. Дик ; в ролях Ж. Деррида, М. Деррида, Р. Мейджор ; киностудия Jane Doe Films, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

864. Desperate Crossing: The True Story of the Mayflower : [исторический художественный фильм] / режиссер Л. Вулфингер ; сценарист Р. Коллинз ; в ролях Н. Асбари, К. Хаас, К. Бартлетт ; киностудия Lone Wolf Documentary Group, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

865. Dior et moi : [документальный художественный фильм] / режиссер Ф. Чен ; сценарист Ф. Чен ; в ролях К. Диор, О. Баррада, Р. Симмонс ; киностудия CIM Productions, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

866. Dis-moi juste que tu m'aimes : [драматический художественный фильм] / режиссер А. ле Ни ; сценарист А. ле Ни ; в ролях О. Си, Э. Буше, Х. Гарсия ; киностудия Canal+, La Compagnie Cinématographique, Disney+, France 2 Cinéma, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

867. Django Unchained : [комедийный художественный фильм] / режиссер К. Тарантино ; сценарист К Тарантино ; в ролях Дж. Фокс, К. Вальц, Л. ДиКаприо, К. Вашингтон ; киностудия Columbia Pictures, A Band Apart, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

868. Docteur? : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Сегела ; сценарист Дж. Бирман, Т. Сегела ; в ролях М. Блан, Х. Джелеми, С. Риго ; киностудия Apollo Films, Canal+ International, Canal+, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

869. Dogman : [драматический художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Л. Бессон ; в ролях К.Л. Джонс, Дж.Т. Гиббс, К.

Дэнем ; киностудия Canal+, Ciné, EuropaCorp, Luc Besson Production, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

870. Don't Look Up : [сатирический художественный фильм] / режиссер А. Маккей ; сценарист А. Маккей, Д. Сирота ; в ролях Л. ДиКаприо, Дж. Лоуренс, К. Бланшетт ; киностудия Hyperobject Industries, Bluegrass Films, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

871. Dune : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Д. Вильнёв ; сценарист Дж. Спейс, Д. Вильнёв, Э. Рот ; в ролях Т. Шаламе, Зендея, Р. Фергюссон, Дж. Бролин ; киностудия Legendary Pictures, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

872. Elizabeth: The Golden Age : [биографический художественный фильм] / режиссер Ш. Капур ; сценарист У. Николсон, М. Хёрст ; в ролях К. Бланшетт, Дж. Раш, К. Оуэн ; киностудия Studio Canal, Universal Pictures, Working Title Films, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

873. Ella Enchanted : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. О’Хавер ; сценарист Л. Крейг, К. Смит ; в ролях Э. Хэтэуэй, Х. Денси, К. Элвис ; киностудия Miramax Films, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

874. En liberté ! : [драматический художественный фильм] / режиссер П. Сальвадори ; сценарист Б. Шарби, П. Сальвадари, Б. Граффин ; в ролях КА. Энель, П. Мармай, О. Тоту ; киностудия Chaocorp, Ciné, CN6 Productions, Canal+, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

875. Enfin veuve : [комедийный художественный фильм] / режиссер И. Мерго ; сценарист И. Мерго, Ж.-П. Хассон ; в ролях М. Ларок, Ж. Гамблен, В. Иорданов ; киностудия Canal+, Ciné Cinémas, F Comme

Film, Gaumont, TF1 Films Production, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

876. Ernest et Célestine : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер С. Обье, В. Патар, Б. Реннер ; сценарист Д. Пеннак ; роли озвучивали Л. Вильсон, П. Брюннер, Б. Виртюд ; киностудия La Parti Productions, Les Armateurs, Maybe Movies, Mélusine Productions, StudioCanal, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

877. Ernest et Célestine, La Collection : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер Ж. Шен, Ж.-К. Роже ; сценарист С. Эро, А. Бидо, М. Берар ; роли озвучивали С. Хан, Н. Берман, К. Фаньон, П. Брюннер ; киностудия Folivari, Les Armateurs, Mélusine Productions, So-Nord, 2017-2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

878. Ernest et Célestine, le voyage en Charabie : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Ж. Шен, Ж.-К. Роже ; сценарист Г. Монтален, С. Урсель, Ж. Реньо ; роли озвучивали Л. Вильсон, П. Брюннер, М. Леруссо ; киностудия Angoa-Agicoa, Canal+, Ciné, Creative Europe Media, Folivari, France 3 Cinéma, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

879. Everybody Loves Raymond : [комедийный художественный сериал] / режиссер Г. Хэлворсон, У. МакКензи, Дж. Цакс ; сценарист Ф. Розенталь, С. Чупак, Э. Сендлер ; в ролях Р. Романо, Б. Гаррет, Д. Робертс ; киностудия HBO Independent Productions, Talk Productions, Where's Lunch, Worldwide Pants Inc., 1996-2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

880. Examined Life : [документальный художественный фильм] / режиссер А. Тэйлор ; сценарист А. Тэйлор ; в ролях Дж. Батлер, М. Хардт, Э. Ронэлл ; киностудия Sphinx Productions, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

881. Examined Life : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Л. Линклейтер ; сценарист Р. Линклейтер ; в ролях Л. Линклейтер, У. Уиггинс, Г. Гилл ; киностудия Detour Filmproduction, Flat Black Films, Fox Searchlight Pictures, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

882. Fahrenheit 451 : [драматический художественный фильм] / режиссер Ф. Трюффо ; сценарист Ж.-Л. Ришар, Ф. Трюффо ; в ролях О. Вернер, Дж. Кристи ; киностудия Universal Pictures, 1966. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

883. Fallout : [научно-фантастический художественный сериал] / режиссер Ф. Туа, Дж. Нолан, К. Килнер ; сценарист Ж. Робертсон-Дуорет, Ч. Хоукинс, Г. Вагнер ; в ролях Э. Пернелл, А. Мотен, У. Гоггинс ; киностудия Amazon MGM Studios, Amazon Studios, Bethesda Game Studio, 2024-н.в.. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

884. Fallout : [научно-фантастический художественный сериал] / режиссер Ф. Туа, Дж. Нолан, К. Килнер ; сценарист Ж. Робертсон-Дуорет, Ч. Хоукинс, Г. Вагнер ; в ролях Э. Пернелл, А. Мотен, У. Гоггинс ; киностудия Amazon MGM Studios, Amazon Studios, Bethesda Game Studio, 2024-н.в.. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

885. Fantastic Beasts and Where to Find Them : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Йейтс ; сценарист Дж.К. Роулинг ; в ролях Э. Рейдман, К. Уотерсон, Д. Фоглер ; киностудия Warner Bros. Pictures, Heyday Films, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

886. Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Йейтс ; сценарист Дж. К. Роулинг ; в ролях Э. Рейдмэйн, Дж. Депп, Дж. Лоу ; киностудия Heyday

Films, Warner Bros., 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

887. Fantastic Beasts: The Secrets of Dumbledore : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Йейтс ; сценарист С. Кловз, Дж. К. Роулинг ; в ролях Э. Рейдмэйн, Э. Миллер, Дж. Лоу ; киностудия Heyday Films, Warner Bros., 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

888. Fast & Furious: Hobbs & Shaw : [боевик художественный фильм] / режиссер Д. Литч ; сценарист Д. Пирс, К. Морган, Г.С. Томпсон ; в ролях Д. Джонсон, Дж. Стейтем, В. Кирби ; киностудия Seven Bucks Productions, Universal Pictures, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

889. Fête de famille : [драматический художественный фильм] / режиссер С. Кан ; сценарист Ф. бурдино, С. Ду, С. Кан ; в ролях К. Денёв, Э. Берко, В. Макен ; киностудия Canal+, Centre National du Cinéma, Ciné, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

890. Five : [комедийный художественный фильм] / режиссер И. Готсман ; сценарист И. Готсман, М. Уйон, А. Виньяль ; в ролях П. Нинэ, Ф. Сивиль, И. Готсман ; киностудия Canal+, Ciné, Cinéfrance Plus, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

891. Fontainebleau, la vraie demeure des Rois : [исторический художественный фильм] / режиссер С. Бегуэн, Т. Марлье ; сценарист Т. Марлье ; в ролях Н. де Лаверньe, Д. Лирой, С. Морель ; киностудия Artline Films, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

892. From : [научно-фантастический художественный сериал] / режиссер Дж. Бендер, Б. Тернер, А. Ла Рош ; сценарист Дж. Гриффин ; в ролях Г. Перрино, К.С. Морено, Э. Бейли ; киностудия Midnight Radio, Gozie AGBO, MGM Television, MGM+ Studios, 2022-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

893. G.I. Jane : [драматический художественный фильм] / режиссер Р. Скотт ; сценарист Д. Туи, Д. Александра ; в ролях Д. Мур, В. Мортенсен, Дж. Беге ; киностудия Caravan Pictures, First Independent Films, 1997. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

894. Game of Thrones : [фэнтезийный художественный сериал] / режиссер Д. Наттер, А. Тейлор, А. Грейвз ; сценарист Д. Бениофф, Дж.Р.Р. Мартин, Д.Б. Уайсс ; в ролях П. Диклейндж, Л. Хиди, Э. Кларк ; киностудия Bighead Littlehead, Home Box Office (HBO), 2011-2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

895. Game of Thrones : [фэнтезийный художественный сериал] / режиссер Д. Наттер, А. Тейлор, А. Грейвз ; сценарист Дж. Р. Мартин, Д. Бениофф, Б. Когман, В. Тейлор ; в ролях Ш. Бин, М. Эдди, Н. Костер-Вальдау, М. Фэйрли, Л. Хиди ; киностудия HBO Entertainment, Television 360, Grok! Television, Generator Entertainment, Startling Television, Bighead Television, 2011-2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

896. Generation П : [фантасмагорический художественный фильм] / режиссер В. Гинзбург ; сценарист В. Гинзбург, Дж. Гинзбург, В. Пелевин ; в ролях В. Епифанцев, М. Ефремов, В. Меньшов ; киностудия Каропрокат, Киностудия им. М. Горького, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

897. Gladiator : [пеплум художественный фильм] / режиссер Р. Скотт ; сценарист Дж. Логан, У. Николсон, Д. Франзони ; в ролях Р. Кроу, Х. Феникс, К. Нилсен ; киностудия Scott Free Productions, Red Wagon Entertainment, 2000. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

898. Gladiator II : [пеплум художественный фильм] / режиссер Р. Скотт ; сценарист Д. Скарпа ; в ролях П. Мескал, Д. Вашингтон, К. Нильсен ; киностудия Scott Free Productions, Lucy Fisher/Douglas Wick Productions, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

899. Green Book : [комедийный художественный фильм] / режиссер П. Фарелли ; сценарист Н. Валлелонга, Б.Х. Карри, П. Фарелли ; в ролях В. Мортенсен, М. Али, М. Хаттон ; киностудия Alibaba Pictures, Amblin Partners, Cinetic Media, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

900. Guardians of the Galaxy : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Ганн ; сценарист Дж. Ганн, Н. Перлман ; в ролях К. Пратт, З. Салдана, В. Дизель, Б. Купер ; киностудия Marvel Studios, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

901. Guardians of the Galaxy 2 : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Ганн ; сценарист Дж. Ганн ; в ролях К. Пратт, З. Салдана, В. Дизель, Б. Купер ; киностудия Marvel Studios, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

902. Guardians of the Galaxy Vol. 3 : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Ганн; сценарист Дж. Ганн, Дж. Старлин, С. Ли ; в ролях К. Пратт, К. Гиллан, Д. Батиста ; киностудия Marvel Entertainment, Marvel Studios Inc., Troll Court Entertainment, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

903. Gunpowder : [драматический художественный сериал] / режиссер Дж. Блэйксон ; сценарист Р. Беннетт, К. Харрингтон, Д. Уэст ; в ролях К. Харрингтон, Л. Тайлер, М. Гэтисс ; киностудия BBC Television Centre, Kudos Film and Television, Thriker Films, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

904. Hacksaw Ridge : [биографический художественный фильм] / режиссер М. Гибсон ; сценарист Р. Шеккан, Э. Найт ; в ролях Э. Гарфилд, Э. Уортингтон, Т. Палмер ; киностудия AI-Film, Argent Pictures, Bliss Media, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

905. Harry Potter and the Chamber of Secrets : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер К. Коламбус ; сценарист С. Кловис

; в ролях Д. Рэдклифф, Р. Гринт, Э. Уотсон ; киностудия Warner Bros. Pictures, 1492 Pictures, Heyday Films, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

906. Harry Potter and the Deathly Hallows: Part I : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Йеттс ; сценарист С. Кловис ; в ролях Д. Рэдклифф, Р. Гринт, Э. Уотсон ; киностудия Warner Bros. Pictures, Heyday Films, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

907. Harry Potter and the Deathly Hallows: Part II : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Йеттс ; сценарист С. Кловис ; в ролях Д. Рэдклифф, Р. Гринт, Э. Уотсон ; киностудия Warner Bros. Pictures, Heyday Films, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

908. Harry Potter and the Goblet of Fire : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер М. Ньюэлл ; сценарист С. Кловис ; в ролях Д. Рэдклифф, Р. Гринт, Э. Уотсон ; киностудия Heyday Films, Patalex IV Productions Limited, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

909. Harry Potter and the Half-Blood Prince : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Йеттс ; сценарист С. Кловис ; в ролях Д. Рэдклифф, Р. Гринт, Э. Уотсон ; киностудия Warner Bros. Pictures, Heyday Films, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

910. Harry Potter and the Order of the Phoenix : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Йеттс ; сценарист М. Голденберг ; в ролях Д. Рэдклифф, Р. Гринт, Э. Уотсон ; киностудия Warner Bros. Pictures, Heyday Films, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

911. Harry Potter and the Philosopher’s Stone : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер К. Коламбус ; сценарист С. Кловис

; в ролях Д. Рэдклифф, Р. Гринт, Э. Уотсон ; киностудия Warner Bros. Pictures, 1492 Pictures, Heyday Films, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

912. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер А. Куарон ; сценарист С. Кловис ; в ролях Д. Рэдклифф, Р. Гринт, Э. Уотсон ; киностудия Warner Bros. Pictures, 1492 Pictures, Heyday Films, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

913. Hélène et les Garçons : [комедийный художественный сериал] / режиссер Ж. Самин, Ж. Эспинасс, М. Фоссорье ; сценарист Ж.-Л. Азулай, Э. Моттас, О.М. Тьеффен ; в ролях Э. Ролле, П. Пьюдеба, Р. Редфилд ; киностудия AB Productions, Eustache Productions, TF1, 1992-1994. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

914. Hippocrate : [драматический художественный сериал] / режиссер Т. Лилти ; сценарист А. карпита, К. ле Пейп, Дж. Лилти ; в ролях А. Косиньи, Э. Каравака, Ж. Накаш ; киностудия 31 Juin Films, Les Films de Benjamin, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

915. House of Gucci : [биографический художественный фильм] / режиссер Р. Скотт ; сценарист Р. Бентивенья, Б. Джонстон, С.Г. Форден ; в ролях Лежи Гага, А. Драйвер, Дж. Лето ; киностудия Bron Studios, Metro-Goldwyn-Mayer, Scott Free Productions, Universal Pictures, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

916. House of the Dragon : [фэнтезийный художественный сериал] / режиссер К. Килнер, Г.В. Пател, М. Сапочник ; сценарист Р. Кондал, Дж.Р.Р. Мартин, С. Хесс ; в ролях П. Консидайн, М. Смитт, Р. Иванс ; киностудия Good Banana, Home Box Office (HBO), 2022-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

917. House, M.D. : [детективный художественный сериал] / режиссер Г. Яйтанс, Д. Сарафян, Д. Стрейтон ; сценарист П. Дэвис, Л. Фридман, Дж. С. Келли ; в ролях Х. Лори, Р.Ш. Леонард, Л. Эдельштейн ;

киностудия Bad Hat Harry Productions, 2004-2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

918. How to Train Your Dragon : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Деблуа ; сценарист Д. Деблуа ; в ролях М. Темз, Н. Паркер, Дж. Батлер ; киностудия DreamWorks Animation, Marc Platt Productions, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

919. Illusions perdues : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Джанолли ; сценарист К. Джанолли, Ж. Фьески ; в ролях Б. Вуазен, К. Долан, В. Депардье ; киностудия Gaumont, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

920. Indiana Jones and the Temple of Doom : [боевик художественный фильм] / режиссер С. Спилберг ; сценарист Дж. Лукас, Г. Кац, У. Хайк ; в ролях Х. Форд, К. Кэпшоу, А. Пури ; киностудия Lucasfilm Ltd., Paramount Television, 1984. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

921. Indiana Jones and the Temple of Doom : [боевик художественный фильм] / режиссер С. Спилберг ; сценарист Дж. Лукас, Дж. Боум, М. Мейес ; в ролях Х. Форд, Ш. Коннери, Д. Эллиотт ; киностудия Lucasfilm Ltd., Paramount Television, 1989. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

922. Inséparables : [комедийный художественный фильм] / режиссер В. Суджян ; сценарист Т. Пон, В. Суджян ; в ролях А. Силла, А. Иванов, О. Флёри ; киностудия Allys Films, CCJ Films, Chapka Films, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

923. Inspector Gadget : [боевик художественный фильм] / режиссер Д. Келлогг ; сценарист З. Пенн, Э. Хайард, Ж. Шалопен ; в ролях М. Бродерик, Р. Эверетт, Дж. Фишер ; киностудия Caravan Pictures, DiC Enterprises, Walt Disney Pictures, 1999. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

924. Inspector Gadget : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер Б. Бьянчи, Д. Кокс, Э. Дэвид ; сценарист Ж. Шалопен, Э. Хэйард, Т. Катаяма ; роли озвучивали Д. Эдамс, Ф. Уэлкер, Л. Дюран ; киностудия Cuckoo's Nest Studios, DIC Entertainment, Field Communications Inc., 1983-1986. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

925. Interstellar : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер К. Нолан ; сценарист Дж. Нолан, К. Нолан ; в ролях М. Макконахи, Э. Хэтэуэй, М. Дэймон ; киностудия Legendary Pictures, Syncopy, Lynda Obst Productions, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

926. Intouchables : [комедийный художественный фильм] / режиссер О. Накаш, Э. Толедано ; сценарист О. Накаш, Э. Толедано ; в ролях Ф. Клюзе, О. Си ; киностудия Gaumont, TF1 Films Production, Quad Productions, Chaocorp, Ten Films, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

927. Iris et les hommes : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер К. Виньяль ; сценарист К. Виньяль, Н. де Лаппаран ; в ролях Л. Калами, В. Эльбаз, С. Катан ; киностудия Arte Cofinova 19, Canal+, Chapka Films, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

928. Iron Man : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Д. Фавро ; сценарист М. Фергус, Х. Остби, А. Маркам, М. Холлоуэй ; в ролях Р. Дауни-мл., Т. Ховард, Г. Пэлтроу ; киностудия Marvel Studios, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

929. Iron man 2 : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Фавро ; сценарист Дж. Теру ; в ролях Р. Дауни-мл., Г. Пэлтроу, Д. Чидл ; киностудия Marvel Studios, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

930. Iron Man 3 : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Ш. Блэк ; сценарист Ш. Блэк, Д. Пирс ; в ролях Р. Дауни-мл., Г.

Пэлтроу, Дж. Фавро ; киностудия Marvel Studios, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

931. Isaac Newton: The Last Magician : [документальный художественный фильм] / режиссер Л. Харни ; сценарист Л. Харни ; в ролях Э. Геффен, М. Джорелли ; киностудия Atlantic Productions, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

932. Isaac Newton: The Last Magician : [документальный художественный фильм] / режиссер Р. Бартлетт ; сценарист Р. Бартлетт ; в ролях Дж. Хайд, Х. Морган ; киностудия BBC Productions, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

933. J'accuse : [исторический художественный фильм] / режиссер Р. Полански ; сценарист Р. Харрис, Р. Полански ; в ролях Ж. Дюжарден, Л. Гаррель, В. Грасс ; киностудия Gaumont, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

934. Jack the Giant Slayer : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Б. Сингер ; сценарист Д. Лемке, К. Маккуори, Д. Стадни ; в ролях Н. Холт, Э. Томлинсон, С. Туччи ; киностудия New Line Cinema, Legendary Pictures, Original Film, Bad Hat Harry Productions, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

935. Jappeloup : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Дюге ; сценарист Г. Кане, К. Девильдер ; в ролях Г.Кане, М. Анд, Д. Отой ; киностудия Acajou Films, Canal+, Caneo Films, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

936. Jeanne : [биографический художественный фильм] / режиссер Б. Дюмон ; сценарист Б. Дюмон, Ш. Пеги ; в ролях Л.Л. Прудом, А. Лавьевиль ; киностудия 3B Productions, Centre National du Cinéma, Cinécap 2, Pictanova, Région Hauts-de-France, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

937. Jeanne d’Arc : [биографический художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Э. Биркин, Л. Бессон ; в ролях М. Йовович, Дж. Малкович, Д. Хоффман ; киностудия

938. John Wick: Chapter 3 – Parabellum : [боевик художественный фильм] / режиссер Ч. Стахелски ; сценарист Ш. Хаттен, К. Коллинз, М. Абрамс ; в ролях К. Ривз, Х. Берри, И. Макшейн ; киностудия 87Eleven, Karno's Film, Summit Entertainment, Thunder Road, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

939. Johnny English : [комедийный художественный фильм] / режиссер П. Хауит ; сценарист Н. Пёрвис, Р. Уэйд, У. Дэвис ; в ролях Р. Эткинсон, Н. Имбрулья, Б. Миллер ; киностудия Rogue Male Films Ltd., Studio Canal, Universal Pictures, Working Title Films, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

940. Jurassic Park : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер С. Спилберг ; сценарист М. Крайтон, Д. Кепп ; в ролях С. Нилл, Л. Дерн, Дж. Голдблюм ; киностудия Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

941. Jurassic Park III : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Джонстон ; сценарист П. Бачман, А. Пэйн, Дж. Тейлор ; в ролях С. Нилл, У.Х. Мэйси, Т. Леони, А. Нивола ; киностудия Amblin Entertainment, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

942. Jurassic World: Fallen Kingdom : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Х.А. Байона ; сценарист Д. Коннолли, К. Треворроу, М. Крайтон ; в ролях К. Пратт, Б.Д. Ховард, Р. Сполл ; киностудия Amblin Entertainment, Legendary Pictures, Perfect World Pictures, Universal Pictures, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

943. Kaamelott - Premier volet : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Астье ; сценарист А. Астье ; в ролях А. Астье, Л. Астье,

К. Клавье ; киностудия Auvergne Rhône-Alpes Cinéma, Belga Productions, CALT Productions, Canal+, Ciné, M6 Film, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

944. Kaamelott : [комедийный художественный сериал] / режиссер А. Астье, Ф. Герин ; сценарист А. Астье, К. Форт, Ф. Ролт ; в ролях А. Астье, Л. Астье, С. Астье ; киностудия Auvergne Rhône-Alpes Cinéma, Belga Productions, CALT Productions, 2004-2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

945. Kaamelott: Premier Volet : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Астье ; сценарист А. Астье ; в ролях А. астье, Л. Астье, А. Шаба ; киностудия Auvergne Rhône-Alpes Cinéma, Belga Productions, CALT Productions, Canal+, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

946. Kérity la maison des contes : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Д. Монфери ; сценарист А. Реверенд, М. Канта, А. Лерай ; роли озвучивали Р. Абитбол, П. Бэнди, Н. Боди ; киностудия Canal+, Centre National du Cinéma, Cinéart, Cofinova 5, Département de la Charente, Eurimages, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

947. King Kong : [приключенческий художественный фильм] / режиссер Дж. Гиллермин ; сценарист Дж.Э. Крилмен, Р. Роуз, Л. Семпл-мл. ; в ролях Дж. Бриджес, Ч. Гродин, Дж. Лэнг ; киностудия Dino De Laurentiis Productions, 1976. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

948. King Kong : [приключенческий художественный фильм] / режиссер М.К. купер, Э.Б. Шодсак ; сценарист Дж.Э.Крилмен, Р.Роуз, Л.Гордон ; в ролях Ф. Рэй, Р. Армстронг, Б. Кэбот ; киностудия RKO Radio Pictures Inc., 1933. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

949. King Kong : [приключенческий художественный фильм] / режиссер П. Джексон ; сценарист Ф. Уолш, Ф. Бойенс, П. Джексон ; в ролях Н. Уоттс, Э. Броуди, Дж. Блэк ; киностудия Universal Pictures, WingNut Films, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

950. Kings and Queens : [документальный художественный сериал] / режиссер М. Милн ; сценарист герцогиня Кентская, Герцог Кентский Принц Эдвард, Георг III ; в ролях Н. Бримбл, Дж. Мулкахи, В. Пелка ; киностудия 3BM Television, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

951. Kung Fu Panda : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Дж. Стивенсон, М. Осборн ; сценарист Дж. Айбел, Г. Бергер ; роли озвучивали Дж. Блэк, Д. Хоффман, А. Джоли, Л. Лью ; киностудия DreamWorks Animation, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

952. L’amour dure trois ans : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Ф. Бегбедер ; сценарист Ф. Бегбедер ; в ролях Г. Пруст, Л. Бургуэн, Дж. Старр, Ф. Бель ; киностудия AKN Productions, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

953. L’Amour Ouf : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер К. Леллуш ; сценарист Ж. Леллуш, О. Диван, А. Хамиди, Ж. Ламброшини ; в ролях Ф. Сивиль, М. Фрика, М. Ванек ; киностудия Chi-Fou-Mi Productions, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

954. L’armée du crime : [драматический художественный фильм] / режиссер Р. Гедигян ; сценарист Р. Гедигян, С. ле Перон, Ж. Торан ; в ролях С. Абкарян, В. Ледуайен, Р. Стевенен ; киностудия Agat Films & Cie, Agence Nationale pour la Cohésion Sociale et l'Egalité des Chances (ACSE), Angoa-Agicoa, Canal+, Centre National du Cinéma, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

955. La Ch'tite Famille : [комедийный художественный фильм] / режиссер Д. Бун ; сценарист Д. Бун, С. Камински ; в ролях Д. Бун, Л. Рено, Л. Арне ; киностудия Les Productions du Ch'timi, Pathe, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

956. La délicatesse : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Д. Фонкинос, С. Фонкинос ; сценарист Д. Фонкинос ; в ролях О. Тоту, Ф. Дамиенс, Б. Тодескини ; киностудия 2.4.7. Films, Banque Postale Image 4, Canal+, Ciné, Compagnie Cinématographique Européenne, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

957. La grande boucle : [комедийный художественный фильм] / режиссер Л. Тюэль ; сценарист Л. Белайдуни, Й. Леви, Н. Сухами ; в ролях Б. Ланнерс, А. Абиттан, Б. Лоше ; киностудия Bago Films, Centre National du Cinéma, Conseil Général des Hautes-Pyrénées, Fidélité Films, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

958. La Liberté : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Серра ; сценарист А. Серра ; в ролях Х. Бергер, М. Сузини, И. Забет ; киностудия Andergraun Films, Arte/Cofinova 11, Centre National du Cinéma, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

959. La Tour de contrôle infernale : [комедийный художественный фильм] / режиссер Э. Жюдор ; сценарист Р. Бедиа, Э. Жюдор, Н. Озерковски ; в ролях Э. Жюдор, Р. Бедиа ; киностудия Allspark Pictures, Di Bonaventura Pictures, Bay Films, Tencent Pictures, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

960. La Tour Montparnasse infernale : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ш. Немес ; сценарист Э. Жюдор, Р. Бедиа ; в ролях Э. Жюдор, Р. Бедиа ; киностудия 4 Mecs à Lunettes Production, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

961. La Vie d’Adèle - Chapitres 1 et 2 : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Кешиш ; сценарист А. Кешиш, Г. Лакруа, Ж. Маро ; в ролях Л. Сейду, С. Кешью, О. Рекуан ; киностудия Antenne-2,

Canal+, Centre National du Cinéma, Ciné, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

962. Lacombe Lucien : [драматический художественный фильм] / режиссер Л. Маль ; сценарист Л. Маль, П. Модиано ; в ролях П. Блез, А. Клеман, Т. Гизе ; киностудия Hallelujah Films, Nouvelles Éditions de Films, 1974. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

963. Lads : [драматический художественный фильм] / режиссер Ж. Менанто ; сценарист Н.Б. Салем, Ж. Менанто ; в ролях М. Лураски, Ж. Балибар, М. Барбе ; киностудия Beside Tax Shelter, Canal+, Centre National du Cinéma, Ciné, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

964. L'Amour c'est mieux à deux : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Д. Фарруджия, А. Лемор ; сценарист Ф. Дюбоск, А. Лемор ; в ролях К. Корнийяк, В. Эфира, М. Пайе ; киностудия Canal+, France 2 Cinéma, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

965. L'amour est un crime parfait : [криминальный художественный фильм] / режиссер А. Ларьё, Ж.-М. Ларьё ; сценарист Ф. Джиан, А. Ларьё, Ж.-М. Ларьё ; в ролях М. Альмарик, К. Вьяр, С. Форестье ; киностудия Arena Films, ARTE, arte France Cinéma, Canal+, Centre National du Cinéma, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

966. Largo Winch : Le Prix de l’Argent : [боевик художественный фильм] / режиссер О. Массе-Депасс ; сценарист О. Массе-Депасс, Дж. Гедерлини, Д. Ла Порта ; в ролях Т. Сисле, Дж. Франко, К. Эм ; киностудия Arte Cofinova 19, BE TV, Canal+, Ciné, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

967. Last Ride : [драматический художественный фильм] / режиссер Г. Айвин ; сценарист М. Ганджон, Д. Янг ; в ролях Х. Уивинг, Т. Рассел,

А. Хе ; киностудия Australian Film Finance Corporation, Film Victoria, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

968. Le Bonheur des uns... : [комедийный художественный фильм] / режиссер Д. Коэн ; сценарист О. Даза, Д. Коэн ; в ролях В. кассель, Б. Бежо, Д. Коэн ; киностудия Artémis Productions, Cinéfrance Studios, Orange Cinéma Séries, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

969. Le Chagrin et la Pitié : [драматический художественный фильм] / режиссер М. Офюльс ; сценарист А. Харрис, М. Офюльс ; в ролях Х. Тозен, М. Вердье, А. Граве ; киностудия Norddeutscher Rundfunk, Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision, Télévision Rencontre, 1969. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

970. Le convoyeur : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Бухриф ; сценарист Э. Беснард, Н. Бухриф ; в ролях А. Дюпонтель, Ж. Дюжарден, Ф. Берлеан ; киностудия Ciné Cinémas, Contre Prod, Canal+, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

971. Le Daim : [комедийный художественный фильм] / режиссер К. Дюпьё ; сценарист К. Дюпьё ; в ролях Ж. Дюжарден ; киностудия Atelier de production, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

972. Le Fabuleux Destin d’Amélie Poulain : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж.-П. Жёне ; сценарист Ж.-П. Жёне ; в ролях О. Тоту, М. Кассовиц ; киностудия Claudie Ossard Productions, UGC, Victoires Productions, Tapioca Films, France 3 Cinéma, MMC Independent, Sofica Sofinergie 5, Filmstiftung, Canal+, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

973. Le grand bain : [драматический художественный фильм] / режиссер Ж. Леллуш ; сценарист А. Хамиди, Ж. Ламброшини, Ж. Леллуш ; в ролях М. Альмарик, Г. Кане, Б. Пульворд ; киностудия Angoa, Artémis Productions, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

974. Le jeu : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Кавайе ; сценарист Ф. Болонья, П. Костелла, П. Дженовезе ; в ролях Б. Бежо, С. Клеман, В. Эльбаз ; киностудия C8 Films, Canal+, Centre National du Cinéma, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

975. Le jeune Karl Marx : [биографический художественный фильм] / режиссер Р. Пек ; сценарист П. Боницер, Р. Пек, Б. Хенрикс ; в ролях А. Диль, Ш. Конарске, В. Крипс ; киностудия A Plus Image 6, Agat Films & Cie, Artémis Productions, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

976. Le larbin : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Шарло, Ф. Манье ; сценарист А. Шарло, Ф. Манье, А. Морозенко ; в ролях О. Каттен, К. Мерад, И. Карре ; киностудия Canal+, Ciné, M6 Films, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

977. Le pas Petit Poucet : [комедийный художественный фильм] / режиссер К. Кампос ; сценарист Б. Делэр ; в ролях О. Си, Дж. Ламбер, Ф. Тесто ; киностудия Canal+, Kcraft & Co., 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

978. Le Professionnel : [криминальный художественный фильм] / режиссер Ж. Лотнер ; сценарист П. Александер, Ж. Одиар, П.-М. Одиар, Ж. Лотнер ; в ролях Ж.-П. Бельмондо, П. Сентон, Р. Оссейн ; киностудия Gaumont, 1981. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

979. Le sens de la famille : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж.-П. Бенес ; сценарист Ж.-П. Бенес, М. Дуэр, А. Модуи ; в ролях Ф. Дюбоск, А. Лами, К. Милле ; киностудия Canal+, Ciné, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

980. Le Tout Nouveau Testament : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Ж. ван Дормель ; сценарист Т. Гюнциг, Ж. ван Дормель ; в ролях Б. Пульворд, К. Денёв, И. Моро ; киностудия Après

le Déluge, Belga Films Fund, Belga Productions, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

981. Le Visiteur du Futur : [научно-фантастический художественная фильм] / режиссер Ф. Декрак ; сценарист Ф. Декрак, С.-Б. Берон ; в ролях А. Дюкре, Ф. Дорен, Э. Бару, Р. Декрак ; киностудия Allons Voir, Centre National du Cinéma, Ciné, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

982. L'école buissonnière : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Ванье ; сценарист Ж. Тоннер, Н. Ванье ; в ролях Ф. Клюзе, Ж. Скандель ; киностудия Canal+, Centre National du Cinéma, Ciné Cinémas, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

983. L'Enquête corse : [криминальный художественный фильм] / режиссер А. Берберьян ; сценарист К. Клавье ; в ролях Ж. Рено, К. Клавье ; киностудия Ouille Productions, Légende Productions, Gaumont, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

984. Léon : [драматический художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Л. Бессон ; в ролях Ж. Рено, Н. Портман, Г. Олдмен ; киностудия Gaumont International, Columbia Pictures, 1994. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

985. Les 1001 Nuits : [драматический художественный фильм] / режиссер Ф. де Брока ; сценарист Ф. де Брока, Ж. Тоннер ; в ролях К. Зето-Джонс, Ж. Жюньо, С. Фрейсс ; киностудия Antenne-2 (A2), Cinémax, Club Investissement Média, Rai 2, 1990. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

986. Les Âmes sœurs : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Тешине ; сценарист А. Тешине, С. Анже ; в ролях Н. Мерлан, Б. Вуазен, О. Дана ; киностудия Legato Films, Région Occitanie/Pyrénées-Méditerranée, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

987. Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Л. Бессон, Ж. Тарди ; в ролях Л. Бургуэн, Ж. Лелуш, М. Альмарик ; киностудия Europa Corp., Apipoulaï, TF1 Films Production, Canal+, Sofica Europacorp, Cofinova 6, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

988. Les cadeaux : [комедийный художественный фильм] / режиссер Р. Муссориф, К. Оффенштейн ; сценарист Р. Муссариф, С. Казандян ; в ролях К. Леллуш, Ш. Лоби, Ж. Дармон ; киностудия Warner Bros. France, France 3 Cinéma, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

989. Les chevaliers du ciel : [приключенческий художественный фильм] / режиссер Ж. Пирес ; сценарист Ж. Малансон, Ж. Пирес, Ж.-М. Шарлье ; в ролях Б. Мажимель, К. Корнийяк, Ж. Пелас, А. Тальони ; киностудия Mandarin Films, Outsider Productions, Black Forest Films, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

990. Les femmes au balcon : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Мерлан ; сценарист Н. Мерлан, С. Сьямма, П. Мюнье ; в ролях С. Кодряну, С. Якуб, Н. Мерлан ; киностудия Canal+, Centre National du Cinéma, Ciné, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

991. Les liaisons dangereuses : [драматический художественный сериал] / режиссер Р. Суисса ; сценарист С.-Б. Берон, Р. Суисса, Ш. де Лакло ; в ролях С. Рероль, П. Локателли, Э. Жанжо ; киностудия Autopilot Entertainment, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

992. Les Misérables : [драматический художественный фильм] / режиссер Т. Хупер ; сценарист У. Николсон, Г. Крецмер ; в ролях Х. Джекман, Р. Кроу, Э. Хэтэуэй, Х.Б. Картер, С.Б. Коэн ; киностудия Working Title Films, Relativity Media, Camack International, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

993. Les nouvelles aventures d’Aladin : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Бензакен ; сценарист Д. Коэн ; в ролях К. Адамс, Ж.-П. Рув, В. Гид ; киностудия 74 films, Artémis Productions, Canal+, Ciné, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

994. Les Olympiades, Paris 13e : [драматический художественный фильм] / режиссер Ж. Одиар ; сценарист С. Сьямма, Л. Мисиус, Ж. Одиар ; в ролях Л. Чжан, М. Самба, Н. Мерлан ; киностудия Canal+, Ciné, Cofinova 17, France 2 Cinéma, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

995. Les plus belles années d'une vie : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер К. Лелуш ; сценарист К. Лелуш ; в ролях А. Эме, Ж.-Л. Трентиньян ; киностудия Les Films 13, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

996. Les profs : [комедийный художественный фильм] / режиссер П.-Ф. Мартен-Лаваль ; сценарист П.-Ф. Мартен-Лаваль ; в ролях К. Клавье, И. Нанти, К. Адамс ; киностудия Canal+, Ciné, Les films du 24, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

997. Les profs 2 : [комедийный художественный фильм] / режиссер П.-Ф. Мартен-Лаваль ; сценарист М. Гаварри, П.-Ф. Мартен-Лаваль ; в ролях К. Адамс, И. Нанти, Д. Бурдон ; киностудия Canal+, Ciné, Les films du premier, Poisson Rouge Pictures, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

998. Les trois mousquetaires: D'Artagnan : [исторический художественный фильм] / режиссер М. Бурбулон ; сценарист М. Делапорт, А. де Ла Пательер ; в ролях Ф. Сивиль, В. Кассель, Р. Дюрис ; киностудия

999. Les trois mousquetaires: Milady : [исторический художественный фильм] / режиссер М. Бурбулон ; сценарист М. Делапорт, А. де Ла Пательер ; в ролях Ф. Сивиль, В. Кассель, Е. Грин ; киностудия Pathé,

DeAPlaneta, Chapter 2, M6 Films, Constantin Film, Umedia, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1000. Les Vieux fourneaux : [комедийный художественный фильм] / режиссер К. Дютюрон ; сценарист К. Дютюрон, В. Лупано, П. Коюэ ; в ролях П. Ришар, Э. Митчелл, Р. Жиро ; киностудия Canal+, Centre National du Cinéma, Ciné, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1001. L'esprit de famille : [комедийный художественный фильм] / режиссер Э. Беснард ; сценарист Э. Беснард ; в ролях Ф. Берлеан, Ж. Баласко, И. Карре ; киностудия Angoa-Agicoa, Apollo Films, Canal+, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1002. Lilo & Stitch : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Д. Флетчер-Кэмп ; сценарист К. Кеканиокалани Брайт ; в ролях К. Сандерс, М. Кеалоха, З. Галифианакис ; киностудия Walt Disney Pictures, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1003. Lincoln : [биографический художественный фильм] / режиссер П.У. Кунхардт, Дж. А. Эдгар ; сценарист Ф. Кунхардт III, Ф. Кунхардт-мл., П. У. Кунхардт ; в ролях Дж. Робардс, Г. Клоуз, А. Шварцнеггер ; киностудия Peter W. Kunhardt Productions, 1992. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1004. L'Œil de Vichy : [документальный художественный фильм] / режиссер К. Шаброль ; сценарист Р. О. Пахтон, Ж.-П. Азема ; в ролях М. Буке, Б. Кокс ; киностудия Bac Films, 1993. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1005. Logan : [супергероический художественный фильм] / режиссер Дж. Мэнголд ; сценарист Дж. Мэнголд, М. Грин, С. Фрэнк ; в ролях Х. Джекман, П. Стюарт, Д. Кин ; киностудия 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Donners’ Company, TSG Entertaiment, Kinberg Genre,

Hutch Parker Productions, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1006. LOL (Laughing Out Loud) : [комедийный художественный фильм] / режиссер Л. Азуэлос ; сценарист Л. Азуэлос, Н. Делгадо ; в ролях К. Тере, С. Марсо, Ж. Капон ; киностудия Bethsabée Mucho, Canal+, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1007. Lord of the Flies : [драматический художественный фильм] / режиссер П. Брук ; сценарист П. Брук ; в ролях Дж. Обри, Т. Чапин ; киностудия Two Arts Ltd., 1963. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1008. Lost in Space : [научно-фантастический художественный сериал] / режиссер Н. Маршалл ; сценарист М. Сазама, Б. Шарплесс ; в ролях М. Паркер, Т. Стивенс, Т. Рассел ; киностудия Legendary Television, Synthesis Entertainment, Applebox, 2018-2021 – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1009. Loups-Garous : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Ф. Юзан ; сценарист Ф. Юзан, С. Бален, Ф. де Пальер ; в ролях Ф. Дюбоск, Ж. Рено, С. Клеман ; киностудия Radar Films, UMédia, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1010. Love Actually : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Р. Кёртис ; сценарист Р. Кёртис ; в ролях Х. Грант, Б. Найи, Л. Нисон ; киностудия DNA Films, Studio Canal, Universal Pictures, Working Title Films, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1011. Low Winter Sun : [драматический художественный сериал] / режиссер Э.Р. Дикерсон, С. Миллер, Э. Берштейн ; сценарист С. Дональд, Р.Джексон-мл., Д. Македон ; в ролях М. Стронг, Л. Джеймс, Дж. Рэнсон ; киностудия AMC Studios, Endemol Entertainment, Man, Woman & Child Productions, Tiger Aspect Productions, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1012. Low Winter Sun : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Шерголд ; сценарист С. Дональд ; в ролях Б. Макарди, Р. Уиллокс, В. Риган ; киностудия BBC America, Channel 4 Television Corporation, Tiger Aspect Productions, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1013. Lumière ! L'aventure commence : [документальный художественный фильм] / режиссер Т. Фремо ; сценарист Т. Фремо ; в ролях Т. Фремо, М. Скорсезе, П. Беллингард ; киностудия Institut Lumière, Sorties d'Usine Productions, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1014. Lupin : [детективный художественный сериал] / режиссер Л. Бернард, Л. Летерье, Ю. Желен ; сценарист Ф. Мейер, Т. Розин, М. Русан, Дж. Кэй ; в ролях О. Си, Л. Санье, А. Гуи ; киностудия Gaumont Télévision, Netflix, 2021-2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1015. Mad Max : [боевик художественный фильм] / режиссер Дж. Миллер ; сценарист Дж. Миллер, Дж. Маккаусланд ; в ролях М. Гибсон, Дж. Сэмюэл, Х. Кияс-Бёрн ; киностудия Warner Bros., Kennedy Miller Production, 1979. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1016. Mamma o papà? : [комедийный художественный фильм] / режиссер Р. Милани ; сценарист Дж. Календа, П. Кортеллези, Р. Милани ; в ролях А. Альбанезе, П. Кортеллези, Л. Марино ; киностудия Medusa Film S.p.a., Wildside Media, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1017. Marcel Conche, la nature d’un philosophe : [документальный художественный фильм] / режиссер К. Жирье ; сценарист К. Жирье ; в ролях М. Конш, А. Компт-Спонвилль, Н. Лучиани ; киностудия Arsenal Productions, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1018. Marinette : [биографический художественный фильм] / режиссер Ж. Веррье ; сценарист К. Челидзе ; в ролях А. Петров, А. Яценко, В. Добронравов ; киностудия ТриТэ, Rock Films, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1019. Married with Children : [комедийный художественный сериал] / режиссер Дж. Коэн, Л. Дэй, А. Бирз ; сценарист К. Грин, Р. Гурман, К. Вейскопф ; в ролях К. Сагал, А. Бирз, Д. Фаустино ; киностудия Columbia Pictures Television, ELP Communications, Embassy Television, 1987-1997. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1020. Marshall : [биографический художественный фильм] / режиссер Р. Хадлин ; сценарист М. Коскофф, Дж. Коскофф ; в ролях Ч. Боузман, Дж. Гэд, К. Хадсон ; киностудия Chestnut Ridge Productions, Open Road Films, Sony Pictures Worldwide Acquisitions, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1021. Marvel’s Behind the Mask : [документальный художественный фильм] / режиссер М. Джейкобс ; сценарист М. Джейкобс ; в ролях Н. Дж. Джордж, М. Томпсон ; киностудия Marvel New Media, Strike Anywhere, Tarmac Creative, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1022. Menace II Society : [криминальный художественный фильм] / режиссер А. Хьюз, А. Хьюз ; сценарист А. Хьюз, А. Хьюз, Т. Уильямс ; в ролях Т. Тернер, Л. Тейт, К. Пауэлл ; киностудия New Line Cinema, 1993. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1023. Menteur : [комедийный художественный фильм] / режиссер О. Барру ; сценарист Э.К. Булианн, Э. Годро, С. Равари ; в ролях Т. Будали, П. Клеман, К. Осмален ; киностудия Angoa, Canal+ , Ciné, Gaumont, M6 Films, Procirep, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, W9, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1024. Mesrine: l'ennemi public №1 : [драматический художественный фильм] / режиссер Ж.-Ф. Рише ; сценарист Ж.-Ф. Рише ; в ролях В.

Кассель, Л. Санье, С. Альмарик ; киностудия Canal+, La Petite Reine, M6 Films, Pathé, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1025. Michel Foucault, le philosophe et le poisson rouge : [документальный художественный фильм] / режиссер Л. Барон ; сценарист Л. Барон ; в ролях Ф. Монаруль ; киностудия France 5, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1026. Minecraft : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Дж. Хесс ; сценарист Н. Уайденер, Г. Джеймс, К. Галлетта ; в ролях Дж. Блэк, Дж. Момоа, Э. Майерс ; киностудия Legendary Pictures, Mojang AB, New Zealand Film Commission, On The Roam, Québec Production Services Tax Credit, Vertigo Entertainment, Warner Bros., 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1027. Miraculous - le film : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Дж. Заг ; сценарист Б.Л. Мендоза, Дж. Заг ; роли озвучивали А. Отбуа, Б. Болен, А. Томе ; киностудия Fantawild Animation, SND Groupe M6, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1028. Miraculous, les aventures de Ladybug et Chat Noir : [мультипликационный художественная сериал] / режиссер Т. Астрюк ; сценарист Т. Астрюк ; роли озвучивали К. Ви, Б. Папенбрук, К. Сильверштейн ; киностудия ZAG Animation, Method Animation, Toei Animation, SAMG Animation, SK Broadband, PGS Entertainment, 2015-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1029. Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер Т. Астрюк ; сценарист С. Морроу, Ф. Ленуар, М. Шоке ; роли озвучивали А. Отбуа, Б. Болен, К. Валенсуэла ; киностудия Fantawild Animation, SND Groupe M6, 2015-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1030. Mission: Impossible – The Final Reckoning : [боевик художественный фильм] / режиссер К. МакКуори ; сценарист К. МакКуори, Э. Йендерсен ; в ролях Т. Круз, В. Рэймс, С. Пегг ; киностудия Skydance Media, TC Productions, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1031. Moskvitch. Mon amour : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Шахбазян ; сценарист Э. Манн, Л. Минасян ; в ролях Х. Охан, М. Гевондян ; киностудия Araprod, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1032. Mr & Mrs Smith : [боевик художественный сериал] / режиссер К. Эванс, Х. Мураи, Э. Сеймитц, Д. Гловер ; сценарист Д. Гловер, Ф. Слоун, И.Х. И ; в ролях Д. Гловер, М. Эрскин, П. Дано ; киностудия Amazon Studios, Big Indie Pictures, Panorama Films, Regency Television, Super Frog, Wells Street Films, 2024- н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1033. Mr & Mrs Smith : [боевик художественный фильм] / режиссер Д. Лайман ; сценарист С. Кинберг ; в ролях Б. Питт, А. Джоли, В. Вон ; киностудия Regency Enterprises, New Regency, Summit Entertainment, Weed Road Pictures, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1034. Mr. Bean : [комедийный художественный сериал] / режиссер Дж. Биркин, П. Вейланд, Дж.Х. Дейвис ; сценарист Р. Эткинсон, Р. Дрисколл, Р. Кёртис ; в ролях Р. Эткинсон, М. Циглер, Р. Дрисколл ; киностудия Central Television, Thames Television, Tiger Aspect Productions, 1990-1995. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1035. Mulan : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Н. Каро ; сценарист Р. Джаффа, А. Сильвер, Э. Мартин ; в ролях Л. Ифэй, Д. Йен, Г. Ли ; киностудия China Film Group Corporation, Good Fear Film

+ Management, Walt Disney Pictures, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1036. Murder on the Orient Express : [детективный художественный фильм] / режиссер К. Брана ; сценарист М. Грин ; в ролях К. Брана, Т. Бейтман, П. Круз, Д. Денч ; киностудия Columbia Pictures, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1037. My Cousin Rachel : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Р. Митчелл ; сценарист Р. Митчелл ; в ролях Р. Вайс, С. Клафлин, И.Глен ; киностудия Fox Searchlight Pictures, Free Range Films, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1038. Mystère à Saint-Tropez : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Бенаму ; сценарист К. Клавье, Ж.-Ф. Алин, Ж.-М. Пуаре ; в ролях К. Клавье, Б. Пульворд, Т. Лермитт ; киностудия Curiosa Films, StudioCanal, Ouille Productions, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1039. Napoleon : [биографический художественный фильм] / режиссер Р. Скотт ; сценарист Д. Скарпа ; в ролях Х. Феникс, В. Кирби, Т. Рахим ; киностудия Apple Studios, Moving Picture Company, Scott Free Productions, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1040. Nerve : [драматический художественный фильм] / режиссер Г. Джуст, Э. Шульман ; сценарист Дж. Шарзер, Дж. Райан ; в ролях Д. Франко, Э. Мид, М. Хейзер ; киностудия Allison Shearmur Productions, Karno's Film, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1041. Nikita : [драматический художественный сериал] / режиссер Р. Боньер, К. Гросс, Дж. Кассар ; сценарист М. Лоцефф, Дж. Сарноу, Р. Кохрэн ; в ролях МП. Уилсон, Р. Дюпюи, А. Уотсон ; киностудия Baton Broadcasting Incorporated (BBS), Canadian Television (CTV), 1997-2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1042. Nikita : [драматический художественный сериал] / режиссер Э. Эгилссон, Н. Копус, Д. Кэннон ; сценарист К. Силверштейн, Б.

Гуерсио, Х.К. Кото ; в ролях М. Кью, Ш. Уэст, Л. Фонсека ; киностудия Nikita Films, Sesfonstein Productions, Warner Bros. Television, 2010-2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1043. Nikita : [драматический художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Л. Бессон ; в ролях Ж. Моро, Ф. Леруа, Ж. Рено ; киностудия Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Gaumont, Les Films du Loup, 1990. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1044. Obi-Wan Kenobi : [фантастический художественный сериал] / режиссер Д. Чоу ; сценарист Дж. Лукас, Х. Фридман, Дж. Харольд ; в ролях Ю. Макгрегор, М. Ингрэм, В.Л. Блэр ; киностудия Lucasfilm Ltd., Province of British Columbia Production Services Tax Credit, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1045. Ocean's Eleven : [криминальный художественный фильм] / режиссер С. Содерберг ; сценарист Г. Браун, Ч. Ледерер, Т. Гриффин ; в ролях Дж. Клуни, Б. Питт, М. Дэймон ; киностудия Village Roadshow Pictures, Warner Bros. Pictures, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1046. On ne choisit pas sa famille : [комедийный художественный фильм] / режиссер К. Клавье ; сценарист К. Клавье, М. Делгадо ; в ролях Ж. Рено, М. Робен, Э. Ногерра ; киностудия Angoa-Agicoa, Apidev 2, Aurel Films, Canal+, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1047. Once Upon a Time in... Hollywood : [комедийный художественный фильм] / режиссер К. Тарантино ; сценарист К Тарантино ; в ролях Л. ДиКаприо, Б. Питт, М. Робби, Э. Хирш ; киностудия Columbia Pictures, Bona Film Group, Heyday Films, Visiona Romantica, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1048. Opération Portugal 2: la vie de château : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Симер ; сценарист Ф. Симер ; в ролях Г. Бонне, О. Бокуен, С. Перле ; киностудия Amazon Prime Video,

Canal+, Coupains Production, Moana Films, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1049. Oppenheimer : [биографический художественный фильм] / режиссер К. Нолан ; сценарист К. Нолан ; в ролях К. Мерфи, Э. Блант, М. Деймон ; киностудия Syncopy Films, Atlas Entertainment, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1050. Our Little Secret : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер С. Херек ; сценарист Х. ДеДоминикс ; в ролях Л. лохан, И. Хардинг, К. Ченоуэт ; киностудия Capital Arts Entertainment, Good Entertainment Inc., Netflix, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1051. Papa ou Maman : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Бурбулон ; сценарист Ж. Фанстен, М. Делапорт, А. де ла Пательер ; в ролях Л. Лафитт, М. Фоис, А. Деруссо ; киностудия Canal+, Chapter 2, Ciné, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1052. Paris brûle-t-il? : [драматический художественный фильм] / режиссер Р. Клеман ; сценарист Г. Видал, Ф.Ф. Коппола, М. Мусси ; в ролях Ж.-П. Бельмондо, Ш. Буайе, Л. Карон ; киностудия Marianne Productions S.A., Transcontinental Films, 1966. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1053. Pearl Harbor : [драматический художественный фильм] / режиссер М. Бэй ; сценарист Р. Уоллес ; в ролях Б. Аффлек, Дж. Хартнетт, К. Бейкинсейл ; киностудия Jerry Bruckheimer Films, Touchstone Pictures, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1054. Peau d'âne : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Р. Клементс, Дж. Маскер ; сценарист Дж. Маскер, Р. Клементс ; роли озвучивали Дж. Бенсон, П. Кэррол, К. Марс ; киностудия Marianne Productions S.A., Parc Film, 1970. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1055. Pelé: Birth of a Legend : [биографический художественный фильм] / режиссер Д. Цимбалист, М. Цимбалист ; сценарист Д. Цимбалист, М. Цимбалист ; в ролях К. де Паула, С. Жоржи, В. д'Онофрио ; киностудия Imagine Entertainment Seine Pictures, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1056. Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Г. Вербински ; сценарист Т. Эллиот, Т. Росио, С. Битти, Дж. Вулперт ; в ролях Дж. Депп, О. Блум, К. Найтли ; киностудия Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1057. Planes : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер К. Холл ; сценарист К. Холл, Дж. Лассетер, Дж.М. Ховард ; роли озвучивали Д. Кук, С. Кич, Б. Гэррет ; киностудия DisneyToon Studios, Prana Studios, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1058. Plus que jamais : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Э. Атеф ; сценарист Э. Атеф, Л. Хубрих, Ж. Ханхейзер ; в ролях В. Крипс, Г. Ульель, Б. Флоберг ; киностудия arte France Cinéma, Bayerischer Rundfunk, Bjoca Productions, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1059. Point of No Return : [драматический художественный фильм] / режиссер Дж. Бэдэм ; сценарист Л. Бессон, Р. Гетчелл, А. Серос ; в ролях Б. Фонда, Г. Бирн, Д. Малруни ; киностудия Art Linson Productions, Warner Bros. Pictures, 1993. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1060. Pompeii: Secrets of the Dead : [исторический художественный фильм] / режиссер Б. Финни ; сценарист Б. Финни ; в ролях М. Хауреги ; киностудия National Geographic, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1061. Presque rien : [драматический художественный фильм] / режиссер С. Лифшиц ; сценарист С. Лифшиц, С. Буке ; в ролях Ж. Элькайм, С. Ридо, М. Матерон ; киностудия Canal+, Centre National du Cinéma, La Direction de L'Audiovisual de Communaute Francaise de Belgique, Lancelot Films, 2000. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1062. Pride and Prejudice : [мелодраматический художественный сериал] / режиссер С. Лэнгтон ; сценарист Э. Девис ; в ролях К. Фёрт, Дж. Эль ; киностудия BBC 1, 1995. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1063. Prince of Persia: The Sands of Time : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер М. Ньюэлл ; сценарист Б. Якин, Д. Миро, К. Бернард ; в ролях Дж. Джилленхол, Дж. Артертон, Б. Кингсли ; киностудия Jerry Bruckheimer Films, Walt Disney Pictures, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1064. Psycho : [триллер художественный фильм] / режиссер А. Хичкок ; сценарист Дж. Стефано, Р. Блох ; в ролях Э. Перкинс, В. Майлз, Дж. Гэвин ; киностудия Alfred J. Hitchcock Productions, Shamley Productions, 1960. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1065. Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu ? (part. 1, 2, 3) : [комедийная художественная франшиза] / режиссер Ф. де Шоврон ; сценарист Ф. де Шоврон, Г. Лоран ; в ролях К. Клавье, Ш. Лоби, А. Абиттан ; киностудия Canal+, Ciné, 2014, 2019, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1066. Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu ? (part. 1, 2, 3) : [комедийная художественная франшиза] / режиссер Ф. де Шоврон ; сценарист Ф. де Шоврон, Г. Лоран ; в ролях К. Клавье, Ш. Лоби, А. Абиттан ; киностудия Canal+, Ciné, 2014, 2019, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1067. Qu’est-ce qu’on fait au Bon Dieu : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. де Шоврон ; сценарист Ф. де Шоврон, Г. Лорен ; в ролях К. Клавье, Ш. Лоби, Ж. Пьятон ; киностудия Les films du 24, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1068. Radin ! : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Кавайе ; сценарист Л. Тернер, Н. Кюш, С. Мазерас ; в ролях Д. Бун, Л. Арне, Н. Шмидт ; киностудия Canal+, Ciné, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1069. Raiders of the Lost Ark : [боевик художественный фильм] / режиссер С. Спилберг ; сценарист Л. Каэдан, Дж. Лукас, Ф. Маршалл ; в ролях Х. Форд, К. Аллен, П. Фримен ; киностудия Lucasfilm Ltd., Paramount Television, 1981. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1070. Ring of the Nibelungs : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер У. Эдель ; сценарист Д. Дуан, У. Эдель ; в ролях Б. Фюрман, К. Бадельт, Р. Бауэ ; киностудия Tandem Communications, Channel 4 Television Corporation, FilmFernsehFonds Bayern, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1071. Rocketman : [биографический художественный фильм] / режиссер Д. Флетчер ; сценарист Л. Холл ; в ролях Т. Эджертон, Дж. Белл, Р. Мэдден ; киностудия New Republic Pictures, Paramount Pictures, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1072. Rogue One: A Star Wars Story : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Г. Эдвардс ; сценарист К. вайц, Т. Гилрой, Дж. Нолл ; в ролях Ф. Джонс, Д. Луна, А. Тьюдик ; киностудия Lucasfilm Ltd., Walt Disney Pictures, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1073. Romeo + Juliet : [романтический художественный фильм] / режиссер Б. Лурман ; сценарист Б. Лурман, К. Пирс ; в ролях Л.

ДиКаприо, К. Дэйнс ; киностудия 20th Century Fox, 1996. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1074. Rumpelstiltskin : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер М. Джонс ; сценарист М. Джонс, Дж. Руби ; в ролях М. Гроденчик, Т. Блэйз, Э. Бисли ; киностудия Transnational Entertainment, Republic Pictures, Prescott-Jones, 1995. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1075. Runaway Bride : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Г. Маршалл ; сценарист Дж. МакГибон, С. Пэрриот ; в ролях Дж. Робертс, Р. Гир, Дж. Кьюсак ; киностудия Millennium Films, Paramount Pictures, 1999. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1076. Rupture pour tous : [комедийный художественный фильм] / режиссер Э. Капите; сценарист Э. Капитен, Ф. Бегодо, К. Шаму ; в ролях Б. Лаверн, Э. Рушке, А. Маига ; киностудия A Plus Image 6, Bruxelles Capitale, Ciné, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1077. Rush : [драматический художественный фильм] / режиссер Р. Ховард ; сценарист П. Морган ; в ролях К. Хемсворт, Д. Брюль, О. Уайлд ; киностудия Working Title Films, Cross Creek Pictures, Exclusive Media Group, Imagine Entertainment, Revolution Films, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1078. Saint-Ex : [биографический художественный фильм] / режиссер П. Агуэро ; сценарист П. Агуэро ; в ролях Л. Гаррель, В. Кассель ; киностудия Canal+, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1079. Schatz, nimm du sie! : [комедийный художественный фильм] / режиссер С. Унтервальдт-мл. ; сценарист Й.-Ф. Отто, К. Плагинг, А. де ла Пательер ; в ролях К. Кебекус, М. Мехмет, А. Прокофьева ;

киностудия Bavaria Fernsehproduktion, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1080. Secrets de famille : [драматический художественный фильм] / режиссер Д. Жульен ; сценарист Д. Жульен ; в ролях С. Идо, Ф. Ришар, Й. Пизу ; киностудия eye&eye, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1081. Selfie : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Оруэтт, Т. Бидеген, М. Фитусси ; сценарист Дж. Каллегари, Н. Дебре, Э. Ломбар ; в ролях Б. Гарден, М. Туаль, М. Бублиль ; киностудия Canal+, Chez Georges Productions, Ciné, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1082. Selfie : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Оруэтт, Т. Бидеген, М. Фитусси ; сценарист Дж. Каллегари, Н. Дебре, Э. Ломбар ; в ролях Б. Гарден, М. Туаль, М. Бублиль ; киностудия Canal+, Chez Georges Productions, Ciné, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1083. Shazam! Fury of the Gods : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д.Ф. Сандберг ; сценарист Г. Гайден, К. Морган, Б. Паркер ; в ролях З. Ливай, Р. Зеглер, Дж. Хонсу ; киностудия DC Entertainment, New Line Cinema, Warner Bros., 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1084. Shutter Island : [триллер художественный фильм] / режиссер М. Скорсезе ; сценарист Л. Калогридис ; в ролях Л. ДиКаприо, М. Руффало, Б. Кингсли, Э. Мортимер ; киностудия Paramount Pictures, Phoenix Pictures, Sikelia Productions, Appian Way Productions, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1085. Si on chantait : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Маруса ; сценарист И. Лазар, Ф. Маруса, А. Шарло ; в ролях Ж. Лопез, А. Поль, Ш. Нёвирт ; киностудия

1086. Siberia : [драматический художественный фильм] / режиссер М.М. Росс ; сценарист С.Б. Смитт, С. Хеймел ; в ролях К. Ривз, Б. Гулярин, Э. Лазар ; киностудия Buffalo Gal Pictures, Company Films, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1087. Şımarık : [комедийный художественный фильм] / режиссер О. Унлю ; сценарист М. Дишли, Д. Грацевич, А. Морозенко ; в ролях К. Бюрсин, М. Сезен, М. Дёнгель ; киностудия Kunay Films, Yellow, Black & White, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1088. Snow White : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер М. Уэбб ; сценарист Э. К. Уилсон ; в ролях Р. Зеглер, Г. Гадот, Э. Фоше ; киностудия Walt Disney Pictures, Marc Platt Productions, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1089. Solo: A Star Wars Story : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Р. Ховардс ; сценарист Дж. Каэдан, Л. Каэдан, Дж. Лукас ; в ролях О. Эренрайк, В. Харрельсон, Э. Кларк ; киностудия Lucasfilm Ltd., Walt Disney Pictures, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1090. Spider-Man 2 : [супергеройский художественный фильм] / режиссер С. Рэйми ; сценарист Э. Сарджент ; в ролях Т. Макгуайр, К. Данст, Дж. Франко ; киностудия Columbia Pictures, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1091. Spider-Man 3 : [супергеройский художественный фильм] / режиссер С. Рэйми ; сценарист С. Рэйми, А. Рэйми, Э. Сарджент ; в ролях Т. Макгуайр, К. Данст, Дж. Франко ; киностудия Columbia Pictures, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1092. Spider-Man: Homecoming : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Уоттс ; сценарист Дж. Уоттс, К.Д. Форд, К. МакКена ; в ролях Т. Холланд, Р. Дауни-мл., М. Китон ; киностудия

Columbia Pictures, Marvel Studios Inc., Pascal Pictures, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1093. SpongeBob SquarePants : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер В. Уоллер, Д. Каннингэм, А. Смарт ; сценарист Н. Дженнингс, Д. Драймон, Л. Брукшир ; роли озвучивали Т. Кенни, Р. Бампасс, Б. Фагербакки ; киностудия Nickelodeon Animation Studios, United Plankton Pictures, 1999-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1094. Spy : [комедийный художественный фильм] / режиссер П.Фиг ; сценарист П. Фиг ; в ролях М. Маккарти, Дж. Стейтем, Дж. Лоу ; киностудия Feigco Entertainment, Twentieth Century Fox, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1095. Star Wars. Episode I: The Phantom Menace : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Лукас ; сценарист Дж. Лукас ; в ролях Л. Нисон, Ю. Макгрегор, Н. Портман ; киностудия Lucasfilm Ltd., 1999. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1096. Star Wars. Episode II: Attack of the Clones : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Лукас ; сценарист Дж. Хейлс, Дж. Лукас ; в ролях К. Ли, Ю. Макгрегор, Н. Портман ; киностудия Lucasfilm Ltd., 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1097. Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Лукас ; сценарист Дж. Лукас ; в ролях Х. Кристенсен, Ю. Макгрегор, Н. Портман ; киностудия Lucasfilm Ltd., 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1098. Star Wars. Episode IV: A New Hope : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Лукас ; сценарист Дж. Лукас ; в ролях М. Хэмилл, К. Фишер, П. Кушинг ; киностудия 20th Century

Fox Film Corporation, Lucasfilm Ltd., 1977. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1099. Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер И. Кершнер ; сценарист Л. Брэкетт, Л. Кэздан, Дж. Лукас ; в ролях М. Хэмилл, Х. Форд, К. Фишер ; киностудия Lucasfilm Ltd., 1980. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1100. Star Wars. Episode VI: Return of the Jedi : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Р. Маркуанд ; сценарист Л. Кэздан, Дж. Лукас ; в ролях М. Хэмилл, Х. Форд, К. Фишер ; киностудия Lucasfilm Ltd., 1983. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1101. Star Wars: Episode IX - The Rise of Skywalker : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Дж. Абрамс ; сценарист К. Террио, Д.Дж. Абрамс, Д. Конноли ; в ролях Д. Ридли, А. Драйвер, К. Фишер ; киностудия Lucasfilm Ltd., Walt Disney Pictures, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1102. Star Wars: Episode VII - The Force Awakens : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Дж. Абрамс ; сценарист Л. Каэдан, Дж. Дж. Абрамс, М. Арндт ; в ролях Х. Форд, М. Хэмилл, К. Фишер ; киностудия Lucasfilm Ltd., 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1103. Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Р. Джонсон ; сценарист Р. Джонсон, Дж. Лукас ; в ролях М. Хэмилл, К. Фишер, А. Драйвер ; киностудия Lucasfilm Ltd., 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1104. Star Wars: The Clone Wars : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер Д. Филони, Б. О’Коннел, С. Ли ; сценарист Дж. Лукас, Г. Гилрой, Д.З. Гринберг ; роли озвучивали Т.

Кэйн, Д.Б. Бейкер, М. Лантер ; киностудия CGCG, Lucasfilm Animation Singapore, Lucasfilm Ltd., 2008-2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1105. Suicide Squad : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Д. Эйер ; сценарист Д. Эйер ; в ролях У. Смит, Дж. Лето, М. Робби, К. Делевинь ; киностудия Warner Bros. Pictures, DC Films, RatPac-Dune Entertainment, Atlas Entertainment, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1106. Super-héros malgré lui : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Лашо ; сценарист Ж. Аррути, П. Дудан, Ф. Лашо ; в ролях Ф. Лашо, Ж. Аррути, Т. Будали ; киностудия Baf Prod, BeTV, Canal+, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1107. Tangled : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Н. Грено, Б. Ховард ; сценарист Д. Фогельман ; роли озвучивали М. Мур, З. Ливай, Д. Мерфи ; киностудия Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1108. Taxi : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж. Пирес ; сценарист Л. Бессон ; в ролях С. Насери, Ф. Дифенталь, М. Котийяр ; киностудия ARP, TF1 Films Productions, Le Studio Canal+, Cofimage 9, Studio Image 4, 1998. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1109. Taxi 2 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж. Кравчик ; сценарист Л. Бессон ; в ролях С. Насери, Ф. Дифенталь, М. Котийяр, Э. Сьоберг ; киностудия ARP Sélection, Leeloo Productions, StudioCanal, TF1 Films Production, Canal+, 2000. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1110. Taxi 3 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж. Кравчик ; сценарист Л. Бессон ; в ролях С. Насери, Ф. Дифенталь, М.

Котийяр, Э. Сьоберг ; киностудия EuropaCorp, ARP Sélection, Canal+, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1111. Taxi 4 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж. Кравчик ; сценарист Л. Бессон ; в ролях С. Насери, Ф. Дифенталь, М. Котийяр, Э. Сьоберг ; киностудия EuropaCorp, ARP Sélection, Digital Factory, Canal+, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1112. Taxi 5 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ф. Гастамбид ; сценарист Л. Бессон, С. Казанджян, Ф. Гастамбид ; в ролях Ф.Гастамбид, С. Уазани, Б. Фарси, М. Бенталха ; киностудия ARP Sélection, TF1 Films Production, T5 Production, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1113. Taxi Brooklyn : [драматический художественный сериал] / режиссер Ф. Берт, Ж. Кравчик, О. Мегатон ; сценарист Л. Бессон, С. Кокрейн, Д. Холлс ; в ролях К. Ли, Дж. Идо, Дж. Колби ; киностудия Europacorp Television, Gary Scott Thompson Productions, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1114. Terminator 2: Judgment Day : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Кэмерон ; сценарист Дж Кэмерон, У. Уишер-мл. ; в ролях А. Шварцнеггер, Л. Хэмилтон, Э. Ферлонг ; киностудия Canal Plus, Carolco Pictures Inc., Lightstorm Entertainment, 1991. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1115. Terminator 3: Rise of the Machines : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Дж. Мостоу ; сценарист Дж. Бренкето, М. Феррис, Т. Сарафьян ; в ролях А. Шварцнеггер, Н. Стал, К. Дэйнс ; киностудия C-2 Pictures, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3. Produktions KG, Intermedia Films, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1116. Terminator: The Sarah Connor Chronicles : [фантастический художественный сериал] / режиссер Ч. Бисон, Дж.Дж. Хант, Д. Наттер

; сценарист Дж. Фридман, Д. Зе, Й. Голдберг ; в ролях Л. Хиди, Т. Деккер, С. Глау ; киностудия Bartleby Company, C-2 Pictures, Sarah Connor Pictures, 2008-2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1117. The Addams Family : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Б. Зонненфельд ; сценарист К. Томпсон, Л. Уилсон ; в ролях А. Хьюстон, Р. Хулия, К. Ллойд ; киностудия Scott Rudin Productions, 1991. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1118. The Adventures of Tintin : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер С. Бернаскони ; сценарист А. Обер, А. Барзман, А. Бун ; роли озвучивали К. О'Мира, Т. Вермут, К. Пеллисье ; киностудия Centre National du Cinéma, Ellipse Programme, Family Channel, Fondation Hergé, France 3 (FR 3), 1991-1992. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1119. The Adventures of Tintin : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер С. Спилберг ; сценарист С. Моффат, Э. Райт, Дж. Корниш ; роли озвучивали Дж. Белл, Э. Серкис, Д. Крейг ; киностудия Paramount Pictures, Columbia Pictures, Nickelodeon Movies, Amblin Entertainment, WingNut Films, The Kennedy/Marshall Company, Hemisphere Media Capital, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1120. The Avengers : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Уидон ; сценарист Дж. Уидон, З. Пенн ; в ролях Р. Дауни-мл., К. Хэмсворт, К. Эванс, М. Руффало ; киностудия Marvel Studios, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1121. The Avengers: Age of Ultron : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Уидон ; сценарист Дж. Уидон ; в ролях Р. Дауни-мл., К. Хэмсворт, К. Эванс, М. Руффало ; киностудия Marvel Studios, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1122. The Avengers: Endgame : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Э. Руссо, Дж. Руссо ; сценарист К. Маркус, С. Макфили ; в ролях Р. Дауни-мл., К. Хэмсворт, К. Эванс, М. Руффало ; киностудия Marvel Studios, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1123. The Avengers: Infinity War : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Э. Руссо, Дж. Руссо ; сценарист К. Маркус, С. Макфили ; в ролях Р. Дауни-мл., К. Хэмсворт, К. Эванс, М. Руффало ; киностудия Marvel Studios, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1124. The Big Bang Theory : [комедийный художественный сериал] / режиссер М. Сендроуски, Э. Рич, П. Чакос ; сценарист Ч. Лорри, Б. Прэди, С. Моларо ; в ролях Дж. Галэки, Дж. Парсонс, К. Куоко ; киностудия Chuck Lorre Productions, Warner Bros. Television, 2007-2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1125. The Circle : [драматический художественный фильм] / режиссер Дж. Понсольдт ; сценарист Дж. Понсольдт, Д. Эггерс ; в ролях Э. Уотсон, Э. Колтрейн, Г. Хедли ; киностудия Imagenation Abu Dhabi FZ, Likely Story, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1126. The Curious Case of Benjamin Button : [драматический художественный фильм] / режиссер Д. Финчер ; сценарист Э. рот, Р. Свайнкорд ; в ролях Б. Питт, К. Бланшетт, Дж. Ормонд ; киностудия Paramount Pictures, Warner Bros, Kennedy/Marshall Company, Sessions Payroll Management, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1127. The Da Vinci Code : [мистический художественный фильм] / режиссер Р. Ховард ; сценарист А. Голдсман, Д. Браун ; в ролях Т. Хэнкс, О. Тоту ; киностудия Columbia Pictures, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1128. The Dark Knight : [супергеройский художественный фильм] / режиссер К. Нолан ; сценарист Д.С. Гойер, К. Нолан, Дж. Нолан ; в ролях К. Бейл, Х. Леджер, М. Фримен, Г. Олдмен ; киностудия Legendary Pictures, DC Comics, Syncopy, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1129. The Deep Blue Sea : [драматический художественный фильм] / режиссер Т. Дэвис ; сценарист Т. Дэвис, Т. Реттиген; в ролях Т. Хиддлстон, Э. Митчелл, Р. Вайс ; киностудия Film4, UK Film Council, Artificial Eye, Music Box Films, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1130. The Dresser : [драматический художественный фильм] / режиссер Р. Эйр ; сценарист Р. Эйр, Р. Харвуд ; в ролях И. Маккеллен, Э. Хопкинс, Э. Уотсон ; киностудия BBC Television Centre, Playground Entertainment, Sonia Friedman Productions, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1131. The English Game : [спортивный художественный сериал] / режиссер Т. Чарльз, Дж. Феллоуз, О. Коттон ; сценарист Дж. Феллоуз ; в ролях Э. Холкрофт, К. Гатри, Ш. Хоул ; киностудия Netflix, 2020-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1132. The Fast and the Furious (part.1,2,3,4,5,6,7,8,9,10) : [боевик художественная франшиза] / режиссер Р. Коэн, Дж. Синглтон, Дж. Лин, Дж. Ван, Л. Летерье ; сценарист Э. Бергвист, Д. Эйр, К. Лай ; в ролях В. Дизель, М. Родригез, М. Шульце ; киностудия Ardustry Entertainment LLC, Mediastream Film GmbH & Co. Productions KG, Original Film, Universal Pictures, Walt Disney Pictures, 2001-2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1133. The First Purge : [боевик художественный фильм] / режиссер Г. МакМюррей ; сценарист Дж. ДеМонако ; в ролях Л.С. Дэвис, Дж. Уэйд, П. Дарро ; киностудия Blumhouse Productions, Dentsu, Fuji

Television Network Inc., Man in A Tree, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1134. The Flash : [супергеройский художественный сериал] / режиссер Д. Наттер ; сценарист Э. Крайсберг, Дж. Джонс ; в ролях Г. Гастин, К. Паттон, Р. Коснетт ; киностудия Bonanza Productions, Warner Bros. Television, Berlanti Productions, DC Entertainment, 2014-2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1135. The Founder : [биографический художественный фильм] / режиссер Дж. Л. Хэнкок ; сценарист Р. Сигел ; в ролях М. Китон, Н. Офферман, Л. Дерн ; киностудия Faliro House Productions, FilmNation Entertainment, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1136. The Grand Budapest Hotel : [трагикомедийный художественный фильм] / режиссер У. Андерсон ; сценарист У. Андерсон, Х. Гинесс ; в ролях Р. Файнс, Т. Революри ; киностудия Fox Searchlight Pictures, TSG Entertainment, Indian Paintbrush, Babelsberg Studio, American Empirical Pictures, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1137. The Great Gatsby : [драматический художественный фильм] / режиссер Б. Лурман ; сценарист Б. Лурман, Л. Фишер, Д. Уик, К. Мартин ; в ролях Т. Макуайр, Л. ДиКаприо, К. Маллиган, Дж. Эдгертон ; киностудия Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Bazmark Films, A&E, Spectrum Films, Red Wagon Entertainment, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1138. The Green Mile : [драматический художественный фильм] / режиссер Ф. Дарабонт ; сценарист Ф. Дарабонт ; в ролях Т. Хэнкс, Д. Морс, Б. Хант, М.К. Дункан ; киностудия Castle Rock Entertainment, Darkwoods Productions, 1999. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1139. The Hitman's Bodyguard : [боевик художественный фильм] / режиссер П. Хьюз ; сценарист Т. О’Коннор ; в ролях Р. Рейнольдс, С.Л. Джексон, Э. Юнг ; киностудия Above the Line Set Assistance & Security,

Campbell Grobman Films, Cristal Pictures, Davis-Films, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1140. The Importance of Being Earnest : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер О. Паркер ; сценарист Дж. Феллоуз ; в ролях Р. Эверетт, К. Ферт, Р. Уизерспун ; киностудия Miramax Films, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1141. The Intern : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Майерс ; сценарист Н. Майерс ; в ролях Р. Де Ниро, Э. Хэтэуэй, Р. Руссо ; киностудия Waverly Films, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1142. The King : [биографический художественный фильм] / режиссер Д. Мишо ; сценарист Д. Мишо, Дж. Эдгертон ; в ролях Т. Шаламе, Дж. Эдгертон, Р. Паттинсон ; киностудия Blue-Tongue Films, Netflix, Pioneer Stillking Films, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1143. The King's Speech : [биографический художественный фильм] / режиссер Т. Хупер ; сценарист Д. Сайдлер ; в ролях К. Фёрт, Дж. Раш. Х. Бонэм Картер ; киностудия The Weinstein Company, Momentum Pictures, UK Film Council, Aegis Film Fund, Molinare Investment, FilmNation Entertainment, See-Saw Films, Bedlam Productions, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1144. The Last Airbender : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер М.Н. Шьямалан ; сценарист М.Н. Шьямалан ; в ролях Н. Рингер, Д. Патель, Н.П. Бекхем ; киностудия Blinding Edge Pictures, Nickelodeon Movies, Paramount Pictures, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1145. The Last of Us : [научно-фантастический художественный сериал] / режиссер Н. Дракманн, П. Хор, К. Мэйзин ; сценарист Н. Дракманн, К. Мэйзин, Х.В. Гросс ; в ролях П. Паскаль, Б. Рэмзи, Г. Луна ;

киностудия Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC), Government of Alberta, Naughty Dog, PlayStation Productions, 2023-н.в.. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1146. The Last Samurai : [исторический художественный фильм] / режиссер Э. Цвик ; сценарист Дж. Логан, Э. Цвик, М. Херсковитц ; в ролях Т. Круз, К. Ватанабэ, С. Коядама ; киностудия Warner Bros. Pictures, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1147. The Lion King : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Дж. Фавро ; сценарист Дж. Натансон, И. Меччи, Дж. Робертс ; роли озвучивали Д.Гловер, Дж. Кани, Э. Вудард ; киностудия Fairview Entertainment, Walt Disney Pictures, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1148. The Lion King : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Р. Аллерс, Р. Минкофф ; сценарист И. Меччи, Дж. Робертс, Л. Вулвертон ; роли озвучивали М. Бродерик, Дж. Айронс, Н. Лейн ; киностудия кинокомпания Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures, 1994. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1149. The Lion King : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Р. Аллерс, Р. Минкофф ; сценарист И. Меччи, Дж. Робертс, Л. Вулвертон; роли озвучивали М. Бродерик, М. Келли, Р. Аткинсон, В. Голдберг ; киностудия Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation, 1994. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1150. The Lion King 1½ : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Б. Рэймонд ; сценарист Т. Роджерс, Р. Аллерс, И. Меччи ; роли озвучивали Э. Сабелла, Дж. Кавнер, Дж. Стиллер ; киностудия кинокомпания Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1151. The Lion King II: Simba's Pride : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Д. Руни, Р. ЛаДука ; сценарист Ф. Коблер, С. Маркус, Дж. Уингфрид ; роли озвучивали М. Бродерик, Н.

Кэмпбелл, Э. Дик ; киностудия кинокомпания Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures, 1998. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1152. The Little Mermaid : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Ж. Деми ; сценарист Ж. Деми ; в ролях К. Денёв, Ж. Маре, Ж. Перрен ; киностудия Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures, 1989. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1153. The Little Mermaid : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Р. Маршалл ; сценарист Д. Маги, Дж. Маскер, Р. Клементс ; в ролях Х. Бейли, М. Маккартни, Х. Бардем ; киностудия Lucamar Productions, Marc Platt Productions, Walt Disney Pictures, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1154. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring : [эпический художественный фильм] / режиссер П. Джексон ; сценарист Ф. Уолш, Ф. Бойен, П. Джексон ; в ролях Э. Вуд, И. Маккеллен, Л. Тайлер, В. Мортенсен ; киностудия New Line Cinema, WingNut Films, 2001. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1155. The Lord of the Rings: The Return of the King : [эпический художественный фильм] / режиссер П. Джексон ; сценарист Ф. Уолш, Ф. Бойенс, П. Джексон ; в ролях Э. Вуд, И. Маккеллен, Л. Тайлер, В. Мортенсен ; киностудия New Line Cinema, WingNut Films, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1156. The Lord of the Rings: The Two Towers : [эпический художественный фильм] / режиссер П. Джексон ; сценарист Ф. Уолш, Б.М. Осборн, П. Джексон ; в ролях Э. Вуд, И. Маккеллен, Л. Тайлер, В. Мортенсен ; киностудия New Line Cinema, WingNut Films, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1157. The Lost World: Jurassic Park : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер С. Спилберг ; сценарист Д. Кепп ;

в ролях Дж. Голдблюм, Дж. Мур, П. Послтуэйт ; киностудия Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1997. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1158. The Madness of King George : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Хайтнер ; сценарист А. Беннетт ; в ролях Н. Хоторн, Х. Миррен, И. Холм ; киностудия Channel Four Films, Close Call Films, Samuel Goldwyn Company, 1994. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1159. The Matrix : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер, сценарист Л. Вачовски, Э. Вачовски ; в ролях К. Ривз, Л. Фишборн, К.-Э. Мосс, Х. Уивинг ; киностудия Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, 1999. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1160. The Matrix Reloaded : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер, сценарист Л. Вачовски, Л. Вачовски ; в ролях К. Ривз, Л. Фишборн, К.-Э. Мосс, Х. Уивинг ; киностудия Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, Silver Pictures, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1161. The Matrix Resurrections : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Л. Вачовски ; сценарист Л. Вачовски, Д. Митчелл, А. Хемон ; в ролях К. Ривз, К.-Э. Мосс, Я. Абдул-Матин II ; киностудия Village Roadshow Pictures, Venus Castina Productions, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1162. The Matrix Revolutions : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер, сценарист Л. Вачовски, Л. Вачовски ; в ролях К. Ривз, Л. Фишборн, К.-Э. Мосс, Х. Уивинг ; киностудия Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, Silver Pictures, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1163. The Mentalist : [детективный художественный сериал] / режиссер К. Лонг, Э. Ланёвилль, Дж. Шоултер ; сценарист Б. Хеллер, Т.

Зенгиорги, Дж. Харпер ; в ролях С. Бейкер, Р. Танни, Т. Кан ; киностудия Primrose Hill Productions, Warner Bros. Television, 2008-2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1164. The Nightmare Before Christmas : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Г. Селик ; сценарист Т. Бёртон, К. Томпсон, М. Макдауэл ; роли озвучивали Д. Эльфман, К. Сарадон, К. О'Хара ; киностудия Touchstone Pictures, 1993. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1165. The Post : [биографический художественный фильм] / режиссер С. Спилберг ; сценарист Э. Ханна, Дж. Сингер ; в ролях М. Стрип, Т. Хэнкс, С. Полсон ; киностудия Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Participant Media, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1166. The Prestige : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Нолан ; сценарист К. Нолан ; в ролях П. Перабо, Р. Холл, С. Йоханссон ; киностудия Newmarket Productions, Syncopy, Touchstone Pictures, Warner Bros. Pictures, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1167. The Revenant : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Г. Иньярриту ; сценарист А. Г. Иньярриту, М. Л. Смит ; в ролях Л. ДиКаприо, Т. Харди ; киностудия Regency Enterprises, Anonymous Content, RatPac Entertainment, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1168. The Second Russian Revolution : [исторический художественный сериал] / режиссер О. Джейкоби ; сценарист О. Джейкоби ; в ролях О. Джейкоби ; киностудия BBC Television Centre, 1991. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1169. The Simpsons : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер М. Б. Андерсон, Дж. Ридон, М. Керклэнд ; сценарист Дж.. Брукс, М. Грейнинг, Т. Лонг ; роли озвучивали Д. Кастелланета, Дж.

Кавнер, Н. Картрайт ; киностудия 20th Television Animation, 1989-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1170. The Simpsons Movie : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Д. Силверман ; сценарист Э. Джин, Й. Макстон-Грэхэм, Дж. Мейер ; роли озвучивали Д. Кастелланета, Дж. Кавнер, Н. Картрайт ; киностудия 20th Century Fox Film Corporation, Gracie Films, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1171. The SpongeBob Movie: Sponge on the Run : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Т. Хилл ; сценарист С. Хилленбёрг, Д. Драймон, Н.Р. Дженнингс ; роли озвучивали Т. Кенни, Б. Фагербакки, Р. Бампасс ; киностудия Nickelodeon Movies, Paramount Animation, SDI Media / IYUNO SDI Group, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1172. The Theory of Everything : [биографический художественный фильм] / режиссер Дж. Марш ; сценарист Э. Маккартен ; в ролях Э. Редмейн, Ф. Джонс ; киностудия Working Title Films, Focus Features, Universal Pictures International, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1173. The Transporter / Le Transporteur : [боевик художественный фильм] / режиссер Л. Летерье, К. Юэнь ; сценарист Л. Бессон, Р.М. Кэмен ; в ролях Дж. Стейтем, Ш. Ци, Ф. Берлеан ; киностудия Canal+, Europa Corp., Millennium Films, TF1 Films Production, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1174. The Transporter 2 / Le Transporteur II : [боевик художественный фильм] / режиссер Л. Летерье ; сценарист Л. Бессон, Р.М. Кэмен ; в ролях Дж. Стейтем, Э. Валетта, К. Наута ; киностудия Canal+, Europa Corp., 20th Century Fox Film Corporation, TF1 Films Production, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1175. The Transporter 3 / Le Transporteur III : [боевик художественный фильм] / режиссер О. Мегатон ; сценарист Л. Бессон, Р.М. Кэмен ; в

ролях Дж. Стейтем, Н. Рудакова, Ф. Берлеан ; киностудия Canal+, Europa Corp., TF1 Films Production, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1176. The Ugly Truth : [комедийный художественный фильм] / режиссер Р. Лукетич ; сценарист К. МакКулла, К. Смит, Н. Истмен ; в ролях ФК. Хайгл, Дж. Батлер, Б. Тёрнер ; киностудия Lakeshore Entertainment, Relativity Media, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1177. The Unforgivable : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Фигшайдт ; сценарист П. Крейг, Х. Сайц, К. Майлз ; в ролях С. Буллок ; киностудия GK Films, Fortis Films, Construction Film, Red Production Company, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1178. The Witcher : [фэнтезийный художественный сериал] / режиссер Л.Ш. Хиссрик ; сценарист Х. Холл, Д. Френч, Д. Сток, Р. Бенджамин, М. Островски, Д. де Барра, Б. ДеМайо, С. Курс ; в ролях Г. Кавилл, А. Чалотра, Ф. Аллан ; киностудия Hivemind, Platige Image, Stillking Films, One of Us, Cinesite, Netflix Original, 2019-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1179. The Young Indiana Jones Chronicles : [боевик художественный сериал] / режиссер К. Шульц, С. Уинсер, Р. Манзор ; сценарист Ф. Дарабонт, Дж. Хейлс, Дж. Хенсли ; в ролях Ш. П. Флэнери, Дж. Холл, Р. Куттнер ; киностудия Amblin Entertainment, Lucasfilm Ltd., Paramount Television, 1992-1993. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1180. The Young Victoria : [драматический художественный фильм] / режиссер Ж.-М. Валле ; сценарист Дж. Феллоуз ; в ролях Э. Блант, П. Беттани, Р. Френд ; киностудия GK Films, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1181. The Телки : [драматический художественный сериал] / режиссер М. Агранович ; сценарист Д. Абезяев, М. Трубникова, В. Островская ; в ролях М. Бикович, П. Андреева, О. Акиньшина ; киностудия Медиаслово, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1182. Thor : [супергеройский художественный фильм] / режиссер К. Брана ; сценарист Э. Миллер, З. Стенц, Д. Пейн ; в ролях К. Хемсворт, Н. Портман, Т. Хиддлстон, С. Скарсгард ; киностудия Marvel Studios, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1183. Thor: Ragnarok : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Т. Вайтити ; сценарист Э. Пирсон, К. Кайл, К. Йост ; в ролях К. Хэмсворт, Т. Хиддлстон, К. Бланшетт, Э. Хопкинс ; киностудия Marvel Studios, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1184. Tintin et le mystère de la Toison d'Or : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж.-Ж. Вьерн ; сценарист А. Бэррет, Р. Форлани, Эрже ; в ролях Ж.-П. Талбот, Ж. Вилсон, Мило, Ж. Лориот ; киностудия Alliance de Production Cinematographique (APC), Téléfrance, Union Cinématographique, 1961. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1185. Tolkien : [биографический художественный фильм] / режиссер Д. Карусоски ; сценарист Д. Глисон, С. Бересфорд ; в ролях Н. Холт, Г. Гилби, Л. Коллинз ; киностудия Chernin Entertainment, Fox Searchlight Pictures, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1186. Transformers : [супергеройский художественный фильм] / режиссер М. Бэй ; сценарист Р. Орси, А. Куртцман ; в ролях Ш. Лабаф, М. Фокс, Дж. Дюамель ; киностудия DreamWorks Pictures, Hasbro, Di Bonaventura Pictures, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1187. Transformers: Age of Extinction : [супергеройский художественный фильм] / режиссер М. Бэй ; сценарист Э. Крюгер ; в ролях М. Уолберг,

С. Туччи ; киностудия Hasbro, Di Bonaventura Pictures, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1188. Transformers: Dark of the Moon : [супергеройский художественный фильм] / режиссер М. Бэй ; сценарист Э. Крюгер, Р. Орси, А. Куртцман ; в ролях Ш. Лабаф, Дж. Туртурро, Дж. Дюамель ; киностудия DreamWorks Pictures, Hasbro, Di Bonaventura Pictures, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1189. Transformers: Revenge of the Fallen : [супергеройский художественный фильм] / режиссер М. Бэй ; сценарист Э. Крюгер ; в ролях Ш. Лабаф, М. Фокс, Дж. Дюамель ; киностудия DreamWorks Pictures, Hasbro, Di Bonaventura Pictures, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1190. Transformers: Rise of the Beasts : [супергеройский художественный фильм] / режиссер С. Кейпл-мл. ; сценарист Дж. Харольд, Д. Метайер, Дж. Питерс, Э. Хобер, Дж. Хобер ; в ролях Э. Рамос, Д. Фишбэк ; киностудия Skydance, Media, Hasbro, New Republic Pictures, Di Bonaventura Pictures, Bay Films, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1191. Transformers: The Last Knight : [супергеройский художественный фильм] / режиссер М. Бэй ; сценарист А. Голдсман, А. Маркам, М. Холлоуэй, К. Нолан ; в ролях М. Уолберг, С. Туччи, Дж. Дюамель ; киностудия Paramount Pictures, Huahua Media, The Weying Galaxy, The H Collective, Hasbro, Di Bonaventura Pictures, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1192. Transporter: The Series : [детективный художественный сериал] / режиссер Б. Тернер, Э. Валетт, Э. Микита ; сценарист С. Бхайд, У. Бор ; в ролях К. Вэнс, Ф. Берлеан, Ч. Хюбнер ; киностудия Astral Television, Atlantique Productions, Big Light Productions, 2012-2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1193. True Romance : [криминальный художественный фильм] / режиссер Т. Скотт ; сценарист К. Тарантино ; в ролях К. Слейтер, Д. Хоппер, П. Аркетт ; киностудия August Entertainment, Davis-Films, Morgan Creek Productions, 1993. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1194. Un air de famille : [драматический художественный фильм] / режиссер С. Клапиш ; сценарист С. Клапиш, А. Жауи, Ж.-П. Бакри ; в ролях К. Фро, А. Жауи, К. Морье ; киностудия Canal+, Cofimage 7, France 2 Cinéma, 1996. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1195. Un bonheur n’arrive jamais seul : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Дж. Ют ; сценарист Дж. Ют, С. Шиллито ; в ролях С. Марсо, Г. Эльмалех, М. Бартелеми ; киностудия Captain Movies, Eskwad, SPAD Films, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1196. Un homme et une femme : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер К. Лелуш ; сценарист К. Лелуш, П. Уттерховен ; в ролях А. Эме, Ж.-Л. Трентиньян ; киностудия Les Films 13, 1966. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1197. Un homme et une femme : vingt ans déjà : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер К. Лелуш ; сценарист К. Лелуш, М. Ланже ; в ролях А. Эме, Ж.-Л. Трентиньян ; киностудия Les Films 13, Sofica Cinergie Sofimage, 1986. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1198. Un peuple et son roi : [драматический художественный фильм] / режиссер П. Шоллер ; сценарист П. Шоллер ; в ролях Г. Ульель, А. Энель, О. Гурме ; киностудия Archipel 35, Canal+, Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter Empowered by Belfius, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1199. Une année difficile : [комедийный художественный фильм] / режиссер О. Накаш, Э. Толедано ; сценарист О. Накаш, Э. Толедано ; в ролях П. Мармай, Дж. Коэн, Н. Мерлан ; киностудия Canal+, Centre National du Cinéma, Ciné, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1200. Une heure de tranquillité : [комедийный художественный фильм] / режиссер П. Леконт ; сценарист Ф. Зеллер, С. Грэй ; в ролях К. Буке, В. Боннетон, Р. Де Пальма ; киностудия Canal+, CZ Productions, Fidélité Films, Orange Cinéma Séries, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1201. Une histoire d'amour : [драматический художественный фильм] / режиссер Э. Фийер ; сценарист Э. Фийер ; в ролях Б. Пульворд, Л. каста, Р. Боринже ; киностудия Albertine Productions, ARTE, arte France Cinéma, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1202. V for Vendetta : [супергеройский художественный фильм] / режиссер Дж. Мактиг ; сценарист Л. Вачовски, Э. Вачовски ; в ролях Н. Портман, Х. Уивинг, С. Фрай ; киностудия DC Vertigo Comics, Silver Pictures, Virtual Studios, Studio Babelsberg, Anarchos Productions Inc., 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1203. Vaincre ou mourir : [боевик художественный фильм] / режиссер П. миньо, В. Моттез ; сценарист В. Моттез ; в ролях Ю. Бекер, В. Пиффар, Т. Студер ; киностудия Puy Du Fou Films, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1204. Valérian et la Cité des mille planètes : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер Л. Бессон ; сценарист Л. Бессон ; в ролях Д. Дехаан, К. Делевинь, К. Оуэн ; киностудия EuropaCorp, Groupe TF1, Fundamental Films, BNP Paribas, Orange, River Road Entertainment, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1205. Veronica Mars : [детективный художественный сериал] / режиссер Дж.Т. Кречмер, Н. Марк, М. Филдс ; сценарист К. Белбен, О.

Уоллингтон, Х. Ранье ; в ролях К. Белл, Дж. Доринг, Э. Колантони ; киностудия Rob Thomas Productions, Spondoolie Productions, Warner Bros. Digital Distribution, 2004-2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1206. Veronica Mars : [детективный художественный фильм] / режиссер Р. Томас ; сценарист Д. Руджеро, Р. Томас ; в ролях К. Белл, Дж. Доринг, К. Риттер ; киностудия Rob Thomas Productions, Spondoolie Productions, Warner Bros. Digital Distribution, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1207. Wakfu : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер Э. Ру, О. Тюллье, Ф. Нзинзи ; сценарист Э. Ру, О. Ваннель, А.-Ш. Ру ; роли озвучивали Ж. Доан, Т. Гитар, Ф. Блок ; киностудия Ankama, France 3, 2007-2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1208. War & Peace : [драматический художественный фильм] / режиссер Т. Харпер ; сценарист Э. Дэвис ; в ролях П. Дано, Л. Джеймс, Дж. Нортон ; киностудия BBC Cymru Wales, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1209. War & Peace : [исторический художественный мини-сериал] / режиссер Д. Дейвис ; сценарист Д. Конрой ; в ролях Э. Хопкинс, А. Доби, М. Худ ; киностудия BBC, 1972-1973. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1210. War & Peace : [художественный телесериал] / режиссер Т. Харпер ; сценарист Э. Жэвис ; в ролях П. Дано, Л. Джеймс, Дж. Нортон ; киностудия BBC, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1211. War and Peace : [художественный телесериал] / режиссер Р. Дорнхельм ; сценарист Э. Медиоли, Л. Фавелла ; в ролях А. Бейер, К. Поэзи, А. Бонни ; киностудия Lux Vide, EOS Entertainment, Pampa Production, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1212. Warcraft : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Джонс ; сценарист Ч. Ливитт, Д. Джонс ; в ролях Т. Фиммел, П. Пэттон, Б. Фостер ; киностудия Atlas Entertainment, Blizzard Entertainment, China Film Group Corporation (CFGC), Dentsu, Fuji Television Network Inc., Huayi Brothers Media, Legendary Pictures, Taihe Entertainment, Tencent Pictures, Universal Pictures, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1213. Wednesday : [фэнтезийный художественный сериал] / режиссер Т. Бёртон, Дж. Маршалл, Г. Монтейру ; сценарист А. Гоф, М. Миллар, К. Элперт ; в ролях Дж. Ортега, Х. Духэн, Э. Майерс ; киностудия

1214. What Men Want : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Шенкман ; сценарист П. Хайк, А. Грегори, Т.Г. Чизм ; в ролях Т.П. Хенсон, К. Ледлоу, Дж. Бренер ; киностудия BET Films, Paramount Players, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1215. What We Do in the Shadows : [комедийный художественный фильм] / режиссер Дж. Клемент, Т. Вайтити ; сценарист Дж. Клемент, Т. Вайтити ; в ролях Дж. Клемент, Т. Вайтити, Дж. Бруг ; киностудия Defender Films, Funny or Die, New Zealand Documentary Board, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1216. What Women Want : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Майерс ; сценарист Дж. Голдсмит, К. Юспа, Д. Дрейк ; в ролях М. Гибсон, Х. Хант, М. Томей ; киностудия Paramount Pictures, Wind Dancer Productions, 2000. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1217. With Great Power: The Stan Lee Story : [биографический художественный фильм] / режиссер Т. Дугас, Н. Фрайкс, У. Л. Хесс ; сценарист Т. Дугас ; в ролях А. Арад, Дж. Гудкайнд, Дж. Пивен ; киностудия 1821 Pictures, Emerging Entertainment, POW! Entertainment, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1218. Wittgenstein : [биографический художественный фильм] / режиссер Д. Джармен ; сценарист Д. Джермен, Т. Иглтон, К. Батлер ; в ролях К. Чэссей, Дж. Бэлкон, С. Декстер ; киностудия Bandung Productions, BFI Production, Channel Four Films, UPLINK Company, 1993. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1219. Wolverine : [супергероический художественный фильм] / режиссер Дж. Мэнголд ; сценарист М. Бомбэк, С. Фрэнк ; в ролях Х. Джекман, Х. Санада, Т. Окамото ; киностудия 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Donners' Company, TSG Entertaiment, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1220. Wonder Woman : [супергеройский художественный фильм] / режиссер П. Дженкинс ; сценарист З. Снайдер, А. Хейнберг, Дж. Фукс ; в ролях Г. Гадот, К. Пайн, Р. Райт ; киностудия Warner Bros. Pictures, DC Films, RatPac-Dune Entertainment, Atlas Entertainment, Cruel and Unusual Films, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1221. World's Greatest Dad : [комедийный художественный фильм] / режиссер Б. Голдтуэйт ; сценарист Б. Голдтуэйт ; в ролях Р. Уильямс, Д. Сабара, А. Гилмор ; киностудия Magnolia Pictures, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1222. WWII in HD: The Air War : [документальный художественный фильм] / режиссер С. Джексон ; сценарист Б. Кеннеди, А. Мичод, Л. Реп ; в ролях К. Аффлек, Ш. Эстин, Р. Лоу ; киностудия Lou Reda Productions Inc., 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1223. X2 : [супергероический художественный фильм] / режиссер Б. Сингер ; сценарист М. Догерти, Д. Харрис, Д. Хейтер, З. Пенн, Б. Сингер ; в ролях Х. Джекман, П. Стюарт, И. Маккеллен ; киностудия 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Donners' Company, Bad Hat

Harry Productions, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1224. X-Men : [супергероический художественный фильм] / режиссер Б. Сингер ; сценарист Д. Хейтер, Т. ДеСанто, Б. Сингер ; в ролях Х. Джекман, П. Стюарт, И. Маккеллен ; киностудия 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Donners' Company, Bad Hat Harry Productions, 2000. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1225. X-Men Origins: Wolverine : [супергероический художественный фильм] / режиссер Г. Худ ; сценарист Д. Бениофф, С. Вудс ; в ролях Х. Джекман, Л. Шрайбер, Р. Рейнольдс ; киностудия 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Dune Entertainment, Donners' Company, Seed Productions, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1226. X-Men: Days of Future Past : [супергероический художественный фильм] / режиссер Б. Сингер ; сценарист С. Кинберг, Дж. Голдман, М. Вон ; в ролях Х. Джекман, П. Стюарт, И. Маккеллен ; киностудия 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Donners' Company, Bad Hat Harry Productions, Genre Films, TSG Entertainment, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1227. X-Men: First Class : [фантастический художественный фильм] / режиссер М. Вон ; сценарист Э. Миллер, З. Стенц, Дж. Голдман ; в ролях Дж. Макэвой, Дж. Лоуренс, О. Платт ; киностудия 20th Century Fox Film Corporation, Bad Hat Harry Productions, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1228. X-Men: The Last Stand : [супергероический художественный фильм] / режиссер Б. Рэтнер ; сценарист С. Кинберг, З. Пенн ; в ролях Х. Джекман, Х. Берри, И. Маккеллен ; киностудия 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Donners' Company, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1229. You Don't Know Me : [детективный художественный сериал] / режиссер С. Масуд ; сценарист Т. Эдж, И. Махмуд ; в ролях С.

Адевунми, С. Уайлд, Б. бакрэй ; киностудия Snowed-In Productions, 2021-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1230. Young Sheldon : [комедийный художественный сериал] / режиссер А. Рейд, Дж. Махмуд, М. Джудд ; сценарист Ч. Лорри, С. Моларо, С. Холлэнд ; в ролях И. Армитедж, З. Перри, М. Джордан ; киностудия Chuck Lorre Productions, Warner Bros. Television, 2017-2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1231. Yves Saint Laurent : [биографический художественный фильм] / режиссер Ж. Леспер ; сценарист Ж. Гез, Я. Аппри, М.-П. Юстер ; в ролях П. Нинэ, Г. Гальенн, Л. Смет ; киностудия Canal+, Centre National du Cinéma, Cinéfrance, Cofinova 10, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1232. Zack Snyder's Justice League : [супергеройский художественный фильм] / режиссер З. Снайдер ; сценарист К. Террио ; в ролях Б. Аффлек, Г. Кавилл, Г. Гадот, Дж. Момоа ; киностудия Warner Bros. Pictures, Access Entertainment, Dune Entertainment, DC Films, Atlas Entertainment, The Stone Quarry, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1233. Zidane, un portrait du XXIème siècle : [биографический художественный фильм] / режиссер Ф. Паррено, Д. Гордон ; сценарист Д. Гордон ; в ролях Д. Бэкхэм, З. Зидан ; киностудия Canal+, Centre National des Arts Plastiques, Centre National du Cinéma, Ciné Cinémas, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1234. Zootopia : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Б. Ховард, Р. Мур, Дж. Буш ; сценарист Б. Ховард, Р. Мур, Дж. Буш ; роли озвучивали Дж. Гудвин, Дж. Бейтман, И. Эльба ; киностудия Walt Disney Pictures, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1235. Адмиралъ : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Кравчук ; сценарист В. Валуцкий, З. Дзюбло ; в ролях К. Хабенский,

Е. Боярская, А. Ковальчук ; киностудия Dago Productions, Дирекция кино, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1236. Адмиралъ : [комедийный художественный сериал] / режиссер А. Кравчук ; сценарист В. Валуцкий, З. Дзюбло ; в ролях К. Хабенский, Е. Боярская, С. Безруков ; киностудия Dago Productions, Дирекция кино, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1237. Ангел и демон : [триллер художественный сериал] / режиссер М. Горобец, С. Иванов ; сценарист Е. Орлова, А. Волкова ; в ролях А. Андрусенко, К. Запорожский, А. Комашко ; киностудия АМЕДИА, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1238. Аритмия : [драматический художественный фильм] / режиссер Б. Хлебников ; сценарист Н. Мещанинова, Б. Хлебников ; в ролях А. Яценко, И. Горбачева, Н. Шрайбер, М. Лагашкин ; киностудия Марс Медиа, СТВ, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1239. Аутло : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Ратушная ; сценарист К. Ратушная ; в ролях В. Тарасенко, Е. Кашинцева, Е. Шварц ; киностудия Irony Production, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1240. Бандитский Петербург : [криминальный художественный сериал] / режиссер В. Бортко, В. Сергеев, А. Бенкендорф ; сценарист В. Бортко, А. Константинов ; в ролях Л. Борисов, А. Домогаров, К. Лавров, Е. Крюкова ; киностудия 2-В-2, Киномост, 2000-2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1241. Бар «МоскваЧики» : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Мамедов ; сценарист М. Погосов, Е. Вахрушева ; в ролях Я. Кошкина, М. Богатырев, М. Тарабукин ; киностудия Берг Саунд, Кинокомпания «Темп», Москино, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1242. Барышня-крестьянка : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер А. Сахаров ; сценарист А. Житинский, А. Сахаров ;

в ролях Е. Корикова, Д. Щербина ; киностудия Мосфильм, Ритм, 1995. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1243. Баян боол : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Дашзэвэг ; сценарист А. Морозенко ; в ролях С. Тэмуужин, Ш. Доржсурэн, Б. Батмэнд ; киностудия Emotion Production, Hulegu Pictures, MILL Film Company, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1244. Белая гвардия : [исторический художественный фильм] / режиссер С. Снежкин ; сценарист М. Дяченко, С. Дяченко, С. Снежкин ; в ролях К. Хабенский, М. Пореченков, К. Раппорт, С. Гармаш ; киностудия Ленфильм, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1245. Беспринципные в деревне : [комедийный художественный фильм] / режиссер Р. Прыгунов ; сценарист А. Цыпкин, В. Васильев ; в ролях П. Деревянко, О. Акиньшина, А. Тарасова ; киностудия Медиаслово, Плюс Студия, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1246. Бой с тенью : [боевик художественный фильм] / режиссер А. Сидоров ; сценарист А. Сидоров ; в ролях Д. Никифоров, А. Панин, Е. Панова ; киностудия Централ Партнершип, Shaman Pictures, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1247. Бой с тенью 2: Реванш : [боевик художественный фильм] / режиссер А. Мегердичев ; сценарист А. Сидоров, А. Дорбинян ; в ролях Д. Никифоров, А. Панин, Е. Панова ; киностудия Централ Партнершип, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1248. Бой с тенью 3D: Последний раунд : [боевик художественный фильм] / режиссер А. Сидоров ; сценарист А. Сидоров, Е. Головенкин ; в ролях Д. Никифоров, А. Панин, Е. Панова ; киностудия Централ Партнершип, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1249. Брат : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Балабанов ; сценарист А. Балабанов ; в ролях С. Бодров-мл., В.

Сухоруков, С. Письмеченко ; киностудия СТВ, 1997. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1250. Брат 2 : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Балабанов ; сценарист А. Балабанов ; в ролях С. Бодров-мл., В. Сухоруков, С. Маковецкий ; киностудия СТВ, 2000. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1251. Братья Карамазовы : [драматический художественный сериал] / режиссер Ю. Мороз ; сценарист А. Червинский ; в ролях С. Колтаков, С. Горобченко, А. Белый, П. Деревянко ; киностудия Колибри, Централ Партнершип, 2008-2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1252. Бременские музыканты : [комедийный художественный фильм] / режиссер К. Шипенко ; сценарист Д. Грацевич, А. Морозенко, Д. Пермяков ; в ролях А. Тарасова, М. Бикович, А. Самойленко ; киностудия ТриТэ, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1253. Бременские музыканты : [музыкальный художественный фильм] / режиссер А. Нужный ; сценарист А. Нужный, И. Гринякин ; в ролях Т. Жизневский, К. Хабенский, С. Бурунов, Д. Дюжев, В. Ляпина ; киностудия ТриТэ, Союзмультфильм, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1254. Бременские музыканты : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер И. Ковалевская ; сценарист В. Ливанов ; роли озвучивали Э. Жерздева, О. Анофриев, А. Горохов ; киностудия Союзмультфильм, 1969. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1255. Бригада : [драматический художественный сериал] / режиссер А. Сидоров ; сценарист И. Порублев, А. Сидоров, А. Велединский ; в ролях С. Безруков, Д. Дюжев, П. Майков ; киностудия Аватар Фильм, 2002. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1256. Бумер : [драматический художественный фильм] / режиссер П. Буслов ; сценарист Д. Родимин, П. Буслов ; в ролях В. Вдовиченков, А. Мерзликин, М. Коновалов ; киностудия Кинокомпания СТВ, Пигмалион Продакшн, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1257. Бумер : [криминальный художественный фильм] / режиссер П. Буслов ; сценарист Д. Родимин, П. Буслов ; в ролях В. Вдовиченков, А. Мерзликин, М. Коновалов, С. Горобченко ; киностудия СТВ, Пигмалион Продакшн, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1258. Бумер: Фильм Второй : [драматический художественный фильм] / режиссер П. Буслов ; сценарист К. Белов, И. Вырыпаев, Д. Родимин ; в ролях В. Вдовиченков, С. Устинова, А. Мерзликин ; киностудия Кинокомпания СТВ, Пигмалион Продакшн, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1259. Вампиры средней полосы : [фэнтезийный художественный сериал] / режиссер А. Маслов, Д. Грибанов, А. Акимов ; сценарист А. Акимов, О. Симонова, К. Гарбузов, Д. Шепелевич, Р. Бородавкин ; в ролях Ю. Стоянов, Е. Кузнецова, М. Гаврилов, А. Ткаченко ; киностудия START Studio, 2021- н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1260. Великая война : [документальный художественный сериал] / режиссер А. Граждан, В. Бабич ; сценарист А. Драбкин, А. Исаев ; в ролях Е. Синчуков, А. Богуш ; киностудия Стар Медиа Про, 2010-2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1261. Верность : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Сайфуллаева ; сценарист Л. Мульменко, Н. Сайфуллаева ; в ролях Е. Громова, А. Агранович, М. Васильева ; киностудия Друг Друга, PREMIER, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1262. Викинг : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Кравчук ; сценарист А. Рубанов, В. Смирнов, А. Кравчук ; в ролях Д. Козловский, С. Ходченкова, М. Суханов ; киностудия Дирекция Кино, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1263. Воздух : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Герман-мл. ; сценарист А. Герман-мл., Е. Киселёва ; в ролях А. Талызина, А. Тарасова, С. Безрукова ; киностудия Метрафилмс, Амедиа продакшн, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1264. Война и мир : [военный художественный фильм] / режиссер С. Бондарчук ; сценарист С. Бондарчук, В. Соловьев ; в ролях Л. Савельева, В. Тихонов, С. Бондарчук ; киностудия Мосфильм, 1967. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1265. Воронины : [комедийный художественный сериал] / режиссер А. Жигалкин, Л. Коновалов, Г. Дронов ; сценарист Л. Шнайдер, П. Орешин, И. Забегаев ; в ролях Г. Дронов, Е. Волкова, Б. Клюев ; киностудия АВК Продакшн, Леан-М, Гуд Стори Медиа, 2009-2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1266. Ворошиловский стрелок : [драматический художественный фильм] / режиссер С. Говорухин ; сценарист А. Бородянский, С. Говорухин, Ю. Поляков ; в ролях М. Ульянов, А. Синякина, М. Башаров ; киностудия НТВ-Профит, 1999. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1267. Время Первых : [драматический художественный фильм] / режиссер Д. Киселёв ; сценарист Ю. Коротков, С. Калужанов, И. Пивоварова ; в ролях Е. миронов, К. Хабенский, В. Ильин ; киностудия Базелевс Продакшн, Третий Рим, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1268. Гагарин. Первый в космосе : [биографический художественный фильм] / режиссер П. Пархоменко ; сценарист О. Капанец, А.

Дмитриев ; в ролях Я. Жалнин, М. Филиппов, В. Стеклов ; киностудия Kremlin Films, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1269. Географ глобус пропил : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Велединский ; сценарист А. Велединский, Р. Кубаев, В. Тодоровский ; в ролях К. Хабенский, Е. Лядова, А. Черных ; киностудия Красная стрела, Мармот-фильм, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1270. Главный : [драматический художественный фильм] / режиссер Ю. Кара ; сценарист Ю. Кара ; в ролях В. Гришко, Б. Щербаков, Л. Арефьева ; киностудия Мастер, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1271. Глухарь : [детективный художественный сериал] / режиссер Г. Киреева, Т. Алпатов, В. Каминский ; сценарист И. Куликов, К. Юдин, И. Маслов ; в ролях М. Аверин, Д. Рожков, В. Тарасова ; киностудия DixiMedia, 2008. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1272. Глухарь в кино : [детективный художественный фильм] / режиссер В. Виноградов ; сценарист И. Куликов ; в ролях М. Аверин, Д. Рожков, А. Серебряков ; киностудия DixiMedia, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1273. Гоголь. Вий : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Е. Баранов ; сценарист А. Чупов, М. Меркулова ; в ролях Е. Стычкин, Т. Вилкова, А. Петров ; киностудия 1-2-3 Production, Ленфильм, продюссерская компания «Среда», 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1274. Гоголь. Начало : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Е. Баранов ; сценарист Т. Корнев, К. Белов, А. Чупов ; в ролях О. Меньшиков, Е. Стычкин, Т. Вилкова ; киностудия Ленфильм, продюссерская компания «Среда», 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1275. Гоголь. Страшная месть : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Е. Баранов ; сценарист А. Чупов, М. Меркулова, А. Цекало ; в ролях Е. Стычкин, Т. Вилкова, А. Петров ; киностудия Ленфильм, продюссерская компания «Среда», 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1276. Государь : [исторический художественный сериал] / режиссер С. Гинзбург ; сценарист О. Кириллов, Д. Новосёлов ; в ролях К. Плотников, Е. Ткачук ; киностудия Okko, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1277. Графиня де Монсоро : [исторический художественный сериал] / режиссер В. Попков ; сценарист Е. Караваешникова ; в ролях Г. Мариани, А. Домогаров, Ю. Беляев, Е. Дворжецкий ; киностудия Шанс, 1998. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1278. Гроза : [драматический художественный фильм] / режиссер Г. Константинопольский ; сценарист Г. Константинопольский ; в ролях Л. Аксёнова, В. Толстоганова, И. Макаревич ; киностудия Premier Studios, Look Film, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1279. Гром: Трудное детство : [супергеройский художественный фильм] / режиссер О. Трофим ; сценарист А. Габрелянов, Е. Федотова, Е. Краснер, О. Трофим ; в ролях С. Марин, К. Гетц, В. Яганов ; киностудия Bubble Studios, Плюс Студия, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1280. Дальнобойщики : [комедийный художественный сериал] / режиссер Ю.Кузьменко ; сценарист Д. Воронков, Ю. Солодов ; в ролях В. Гостюхин, В. Галкин, П. Зайченко ; киностудия НТВ-Кино, 2001-2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1281. Движение вверх : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Мегердичев ; сценарист Н. Куликов, А. Курейчик ; в ролях

В. Машков, А. Смоляков, И. Колесников ; киностудия Студия Тритэ, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1282. Девятаев : [исторический художественный фильм] / режиссер Т. Бекмамбетов, С. Трофимов ; сценарист М. Бударин, Г. Селегей, К. Галдаев, И. Зайниев, А. Девятаев ; в ролях П. Прилучный, Д. Златопольская ; киностудия Columbia Pictures, Базелевс, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1283. Дело декабристов : [документальный художественный фильм] / режиссер М. Беспалый ; сценарист О. Елисеева; в ролях А. Благословенко, М. Олейникова, А. Багмет ; киностудия Бабич-дизайн, Star Media, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1284. День выборов : [комедийный художественный фильм] / режиссер О. Фомин ; сценарист Л. Барац, Р. Хаит, С. Петрейков ; в ролях Л. Барац, Р. Хаит, А. Демидов ; киностудия STAR-T, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1285. Дети Арбата : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Эшпай ; сценарист В. Черных, Ю. Дамскер ; в ролях Д. Страхов, Е. Цыганов, Ч. Хаматова ; киностудия АРК-фильм, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1286. Джентельмены удачи : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Серый ; сценарист Г. Данелия, В. Токарева ; в ролях Е. Леонов, Г. Вицин, А. Папанов ; киностудия Мосфильм, 1971. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1287. Джентельмены, удачи! : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Баранов, Д. Киселёв ; сценарист В. Нагорный, С. Сэ, Р. Непомнящий ; в ролях С. Безруков, Г. Куценко, А. Богданов ; киностудия Базелевс Продакшн, Фонд кино, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1288. Доктор Живаго : [художественный фильм] / режиссер А. Прошкин ; сценарист Ю. Арабов ; в ролях О. Меньшиков, Ч. Хаматова, О.

Янковский ; киностудия Курьер, Мосфильм, Централ Партнершип, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1289. Ёлки : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Бекмамбетов, А. Войтинский, Д. Киселев, А. Андрющенко, Я. Чеважевский, И. Йонинас ; сценарист Т. Бекмамбетов ; в ролях И. Ургант, С. Светлаков, В. Брежнева, С. Гармаш, А. Смольянинов ; киностудия Базелевс, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1290. Ёлки 10 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Е. Кулик, С. Наумов ; сценарист Е. Кулик, Д. Балуев ; в ролях Е. Валюшкина, Г. Польских, Ю. Кузнецов, Б. Щербаков ; киностудия Bazelevs, Okko, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1291. Ёлки 11 : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Карпиловский, А. Котт, С. Трофимов, Е. Чичканов ; сценарист П. Внуков ; в ролях Д. Нагиев, Р. Минекаев, Б. Озчивит, В. Хориняк ; киностудия Bazelevs, Кулик Продакшн, Okko, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1292. Ёлки 1914 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Бекмамбетов, Д. Киселев, А. Котт, Ю. Быков, А. Карпиловский, Е. Телегина, А. Кавун, З. Засеев ; сценарист О. Харина, А. Матисон, И. Цофин, А. Казанцева, О. Маловичко, И. Меерсон, К. Бушманов, С. Арефьев, С. Сысоев, Т. Эзугбая ; в ролях И. Ургант, С. Светлаков, А. Смольянинов, К. Шпица ; киностудия Базелевс, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1293. Ёлки 2 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Д. Киселев, А. Баранов, А. Котт, Л. Габриадзе ; сценарист Т. Бекмамбетов, О. Харина, А. Матисон, Р. Непомнящий ; в ролях И. Ургант, С. Светлаков, А. Петренко, И. Алфёрова, Т. Орцуев ;

киностудия Базелевс, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1294. Ёлки 3 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Д. Киселев, О. Харина, Е. Телегина, А. Карпиловский, А. Мегердичев, З. Засеев, А. Котт, Л. Габриадзе ; сценарист О. Харина, А. Матисон ; в ролях И. Ургант, С. Светлаков, П. Федоров, М. Луговая, А. Чиповская ; киностудия Базелевс, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1295. Ёлки 5 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Бекмамбетов, А. Котт, В. Перельман, И. Джендуев, А. Шавкеро, М. Лихачева, Р. Непомнящий ; сценарист Р. Непомнящий, Д. пинчуков, В. Селезнев, Г. Шатохин, А. Шавкеро, М. Свешников, Р. Кантор, Я. Пулинович ; в ролях И. Ургант, С. Светлаков, К. Плетнев, К. Шпица ; киностудия Базелевс, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1296. Ёлки 8 : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Лупашко, В. Маценова, А. Богданов, Я. Юровицкий, В. Зоркий ; сценарист Е. Кулик, Д. Балуев, И. Петухов, М. Шулятьев, М. Артумьев, А. Южаков, В. Зоркий, П. Веденяпина ; в ролях И. Ургант, С. Светлаков, О. Бузова, Ф. Киркоров ; киностудия Базелевс, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1297. Ёлки 9 : [комедийный художественный фильм] / режиссер Е. Кулик, С. Наумов ; сценарист Е. Кулик, Д. Балуев ; в ролях В. Агалакова, Е. Кулик, Ф. Добронравов, Я. Цапник ; киностудия Базелевс, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1298. Ёлки новые : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ж. Крыжовников, Д. Киселев, А. Карпиловский, А. Нужный ; сценарист Ж. Крыжовников, А. Казаков, А. Богданов, М. Шулетьев, Ю. Гулян, Д. Литвиненко, Е. Чичканов, И. Петуханов, А. Пинхасов ; в ролях И.

Ургант, С. Светлаков, Д. Нагиев, Е. Яковлева ; киностудия Базелевс, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1299. Ёлки последние : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Бекмамбетов, Е. Баранов, А. Пармас, А. Котт, Н. Булыгин, М. Полинский ; сценарист Ж. Крыжовников, Ю. Гулян, Д. Литвиненко, Е. Чичканов, Е. Хрипкова, И. Петухов, Р. Непомнящий ; в ролях И. Ургант, С. Светлаков, Д. Нагиев, В. Брежнева ; киностудия Базелевс, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1300. Ермак : [исторический художественный фильм] / режиссер В. Усков, В. Краснопольский ; сценарист А. Иванов, В. Трунин, В. Краснопольский, В. Усков ; в ролях В. Степанов, И. Алфёрова, Н. Джигурда ; киностудия Мосфильм, Жанр, 1996. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1301. Жена Чайковского : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Серебренников ; сценарист К. Серебренников ; в ролях О.Л. Байрон, Ф. Авдеев, Е. Ермишина ; киностудия arte France Cinéma, Bord Cadre Films, Charade Films, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1302. Жених : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Незлобин ; сценарист А. Незлобин, С. Светлаков ; в ролях С. Светлаков, О. Картункова, С. Бурунов ; киностудия Solaris Promo Production, ТНТ, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1303. Жмурки : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Балабанов ; сценарист С. Мохначёв, А. Балабанов ; в ролях А. Панин, Д. Дюжев, Н. Михалков ; киностудия СТВ, Наше кино, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1304. Завещание Ивана Ильина : [документальный художественный фильм] / режиссер А. Денисов ; сценарист А. Денисов ; в ролях А.

Денисов ; киностудия ВГТРК, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1305. Защитники : [супергеройский художественный фильм] / режиссер С. Андреасян ; сценарист А. Гаврилов ; в ролях А. пампушный, С. Мадиев, С. Сисак-Григорян, А. Ланина ; киностудия Enjoy Movies, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1306. Злой город : [исторический художественный фильм] / режиссер К. Буслов ; сценарист В. Голованов ; в ролях А. Гуськов, А. Метелкин, П. Чернышова ; киностудия RB Production, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1307. Иван Царевич и Серый Волк : [мультипликационная художественная франшиза] / режиссер В. Торопчин, Д. Шмидт, К. Феоктистов ; сценарист А. Боярский, С. Петрейков, Л. Барац ; роли озвучивали Н. Ефремов, Т. Бунина, А. Смольянинов, И. Охлобыстин ; киностудия кинокомпания СТВ, Студия Мельница, 2011-2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1308. Илья Муромец : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер А. Птушко ; сценарист М. Кочнев ; в ролях Б. Андреев, Ш. Бурханов, А. Абрикосов ; киностудия Мосфильм, 1956. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1309. Императрицы : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Кравчук ; сценарист А. Коавчук, А. Черенков, А. Рубанов ; в ролях Ю. Пересильд, К. Утехина, А. Уколова ; киностудия 1-2-3 Production, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1310. Ирония судьбы, или С легким паром! : [комедийный художественный фильм] / режиссер Э. Рязанов ; сценарист Э. Брагинский, Э. Рязанов ; в ролях А. Мягков, Б. Брыльска, Ю. Яковлев ; киностудия Мосфильм, 1975. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1311. Ирония судьбы. Продолжение : [комедийный художественный фильм] / режиссер Т. Бекмамбетов ; сценарист А. Слаповский, К. Эрнст, А. Максимов, Т. Бекмамбетов ; в ролях К. Хабенский, Е. Боярская, С. Безруков, Б. Брыльска ; киностудия Мосфильм, 20th Century Fox, Bazelevs, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1312. Кавказская пленница! : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Воронков ; сценарист К. Зубков ; в ролях Н. Задорожная, Г. Хазанов, А. Кещян ; киностудия DreamTeam, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1313. Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика : [комедийный художественный фильм] / режиссер Л. Гайдай ; сценарист Л. Гайдай, Я. Костюковский, М. Слободской ; в ролях А. Демьяненко, Н. Варлей, Ю. Никулин ; киностудия Госкино, Мосфильм, 1966. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1314. Кадетство : [драматический художественный сериал] / режиссер С. Арланов, Д. Дакович, В. Козловский ; сценарист Л. Купридо, А. Тыкун, С. Олехник ; в ролях П. Бессонов, А. Венес, А. Головин ; киностудия Киноконстанта, Костафильм, СТС, 2006-2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1315. Калашников : [биографический художественный фильм] / режиссер К. Буслов ; сценарист А. Усов, С. Бодров, А. Бородачев ; в ролях Ю. Борисов, О. Лерман, А. Смольянинов ; киностудия Эталон-фильм, RB Production, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1316. Кафе «Куба» : [комедийный художественный сериал] / режиссер Ж. Кадникова ; сценарист Ж. Кадникова, М. Никольская, А. Малышев ; в ролях М. Федункив, М. Смольникова, Г. Чабан ; киностудия Гуд Стори Медиа, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1317. Кентервильское привидение : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер В. Брумберг, З. Брумберг ; сценарист Г. Мунблит ; роли озвучивали В. Кенигсон, А. Консовский, Р. Зелёная, Е. Весник ; киностудия Союзмультфильм, 1970. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1318. Кибердеревня : [научно-фантастический художественный сериал] / режиссер С. Васильев ; сценарист С. Васильев, Н. Лундин, Д. Невзоров, А. Бабаев, Н. Ворожищев, Г. Скряпкин, Т. Зайцев ; в ролях С. Чихачев, С. Бурунов, Г. Скряпкин ; киностудия Плюс Студия, Место силы, 2023-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1319. Кин-дза-дза! : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Г. Данелия ; сценарист Г. Данелия, Р. Габриадзе ; в ролях С. Любшин, Е. Леонов, Ю. Яковлев ; киностудия Мосфильм, 1986. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1320. Клиника счастья : [драматический художественный сериал] / режиссер А. Кириенко ; сценарист Т. Арцеулова, И. Мишин ; в ролях Д. Мороз, А. Белый, А. Уколова ; киностудия МТС Медиа, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1321. Команда мечты : [комедийный художественный фильм] / режиссер В. Абрютин, М. Зыков ; сценарист И. Купреянова, И. Чечина ; в ролях Я. Цапник, Р. Мадянов, Ю. Стоянов ; киностудия Продюсерский центр «Молодёжные инициативы», 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1322. Комбинация : [драматический художественный сериал] / режиссер Н. Власов ; сценарист Н. Власов, Е. Чичканов ; в ролях Н. Кологривый, В. Канухин, П. Прилучный ; киностудия Wink, НМГ Студия, Лунапарк, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1323. Конь Юлий и большие скачки : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Д. Шмидт, К. Феоктистов ; сценарист В. Свешников, М. Свешников, А. Боярский ; роли

озвучивали Д. ВысоцкийЮ С. Маковецкий, С. Бурунов ; киностудия кинокомпания СТВ, Студия Мельница, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1324. Королёв : [драматический художественный фильм] / режиссер Ю. Кара ; сценарист Ю. Кара ; в ролях С. Астахов, Н. Фатеева, В. Толстоганова ; киностудия L.S.D. Films, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1325. Королева Марго : [исторический художественный сериал] / режиссер А. Муратов ; сценарист М. Мареева ; в ролях Е. Добровольская, В. Ильин, Н. Караченцев, Д. Певцов, А. Джигарханян, М. Боярский, С. Жигунов ; киностудия Шанс, Телефабрика, 1996. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1326. Кости : [детективный художественный сериал] / режиссер Ф. Коршунов, В. Божинов, Д. Киселев ; сценарист М. Дурненков, Е. Казачков, А. Молчанов ; в ролях Н. Высочанская, К. Соловьев, В. Смехов ; киностудия Гуд Стори Медиа, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1327. Красная Поляна : [комедийный художественный сериал] / режиссер Р. Прыгунов ; сценарист В. Васильев, Р. Прыгунов, А. Штурман ; в ролях Р. Тимербаева, Н. Фоменко, В. Ценёв ; киностудия LOCATOR, Плюс Студия, ZOOM Production, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1328. Красное и черное : [драматический художественный фильм] / режиссер С. Герасимов ; сценарист С. Герасимов, Г. Склянский ; в ролях Н. Ерёменко-мл., Н. Белохвостикова, Н. Бондарчук ; киностудия Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1976. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1329. Кремень : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Мизгирёв ; сценарист А. Мизгирёв, Ю. Клавдиев ; в ролях Е. Антропов,

Д. Куличков, А. Безбородова ; киностудия СТВ, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1330. Кремлёвские курсанты : [драматический художественный сериал] / режиссер В. Козловский, А. Гребенкин, Д. Чирков ; сценарист Л. Купридо, А. Чивурин, С. Кулбышев ; в ролях П. Бессонов, А. Венес, Д. Береснев ; киностудия Костафильм, СТС, 2009-2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1331. Крик тишины : [драматический художественный фильм] / режиссер В. Потапов ; сценарист А. Бородянский, Т. Цинберг ; в ролях А. Саргина, Л. Гиршов, А. Быстров ; киностудия Мосфильм, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1332. Крокодил Гена : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Р. Качанов ; сценарист Э. Успенский, Р. Качанов ; роли озвучивали В. Ливанов, К. Румянова, В. Раутбарт ; киностудия Союзмультфильм, 1969. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1333. Крутиксы : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер А. Бизяева, В. Лян, Т. Чернилевская, С. Голубков, В. Жериков ; сценарист Р. Котков, О. Козырев, А. Бизяева, Е. Еронин ; роли озвучивали В. Эльдарова, А. Бурковский, А. Савенков ; киностудия Bubble Studios, Союзмультфильм, 2021-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1334. Кто-нибудь видел мою девчонку? : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Никонова ; сценарист А. Никонова, К. Добротворская ; в ролях А. Чиповская, В. Исакова, Ю. Борисов ; киностудия Кинокомпания Слон, TRUEMEN Pictures, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1335. Ку! Кин-дза-дза : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Г. Данелия, Т. Ильина ; сценарист Г. Данелия, А. Адабашьян, А. Усачев ; роли озвучивали Н. Губенко, И.

Цехмистренко, А. Леонов ; киностудия СТВ, Ритм, Югра-фильм, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1336. Кухня : [комедийный художественный сериал] / режиссер Д. Дьяченко, Ж. Крыжовников, А. Федотов ; сценарист В. Куценко, И. Тудвасев, Д. Ян ; в ролях Д. Назаров, М. Богатырев, Е. Подкаминская ; киностудия Keystone Production, Yellow, Black & White, 2012-2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1337. Кухня в Париже : [комедийный художественный фильм] / режиссер Д. Дьяченко ; сценарист В. Куценко, П. Данилов, Д. Ян ; в ролях Д. Назаров, М. Богатырев, Е. Подкаминская ; киностудия Yellow, Black & White, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1338. Кухня. Последняя Битва : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Федотов ; сценарист В. Шляппо, В. куценко, Д. Ян ; в ролях Д. Назаров, Д. Нагиев, О. Табаков ; киностудия Фонд Кино, Фильмы Навсегда, Yellow, Black & White, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1339. Левиафан : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Звягинцев ; сценарист О. Негин, А. Звягинцев ; в ролях А. Серебряков, Е. Лядова, В. Вдовиченков ; киностудия Нон-стоп Продакшн, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1340. Левша : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер В. Беседин ; сценарист И. Куликов, А. Семенов, Р. Соколов ; в ролях Ю. Колокольников, Ф. Федотов, Л. Мантурова ; киностудия Legio Felix, 2026. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1341. Легенда №17 : [биографический художественный фильм] / режиссер Н. Лебедев ; сценарист М. Местецкий, Н. Куликов, Н. Лебедев ; в ролях Д. Козловский, О. Меньшиков, С. Иванова ; киностудия ТриТэ, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1342. Лёд : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер О. Трофим ; сценарист А. Золотарев, О. Маловичко ; в ролях А. Тарасова, Д. Енакаева, А. Петров ; киностудия Арт Пикчерс Студия, Кинокомпания Водород, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1343. Лёд 2 : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Ж. Крыжовников ; сценарист А. Золотарев, Ж. Крыжовников ; в ролях А. Тарасова, М. Аронова, А. Петров ; киностудия Арт Пикчерс Студия, Кинокомпания Водород, НМГ Студия, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1344. Лёд 3 : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер Ю. Хмельницкий ; сценарист А. Золотарев, А. Борисова, А. Андрющенко ; в ролях А. Савранская, М. Аронова, А. Петров ; киностудия Арт Пикчерс Студия, Кинокомпания Водород, НМГ Студия, Плюс Студия, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1345. Летучий корабль : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Г. Бардин ; сценарист А. Симуков ; роли озвучивали Г. Бардин, М. Боярский, А. Папанов ; киностудия Союзмультфильм, 1979. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1346. Летучий корабль : [семейный художественный фильм] / режиссер И. Учитель ; сценарист К. Челидзе ; в ролях А. Метелкин, К. Трейстер, А. Бурковский ; киностудия Контент-Клуб, Союзмультфильм, ТПО «Рок», 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1347. Любовь не за горами : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Кумыков ; сценарист М. Кумыков ; в ролях М. Унежаев, М. Жириков, С. паршутов ; киностудия RIGO медиа-центр, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1348. Магомаев : [биографический художественный сериал] / режиссер Д. Тюрин, Р. Прыгунов ; сценарист Н. Шулика, Д. Воротынцева ; в

ролях М. Бикович, И. Антоненко, С. Устинова ; киностудия АМЕДИА, Медиаслово, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1349. Мажор : [драматический художественный сериал] / режиссер К. Статский, Н. Булыгин, М. Полинский ; сценарист А. Щербаков, С. Калужанов, О. Маловичко ; в ролях П. Прилучный, К. Разумовская, Д. Шевченко ; киностудия продюссерская компания Среда, 2014-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1350. Мажор в Дубае : [комедийный художественный фильм] / режиссер Е. Чичканов ; сценарист С. Калужанов ; в ролях П. Прилучный, П. Чинарев, Е. Шакирова ; киностудия Бар Продакшн, Плюс Студия, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1351. Мажор в Сочи : [комедийный художественный фильм] / режиссер Н. Власов ; сценарист С. Минаев, О. Маловичко ; в ролях П. Прилучный, П. Чинарев, В. Корниенко ; киностудия продюссерская компания Среда, Плюс Студия, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1352. Мажор. Фильм : [боевик художественный фильм] / режиссер М. Полинский, Н. Булыгин ; сценарист С. Калужанов, О. Маловичко ; в ролях П. Прилучный, Е. Стычкин, А. Дитковските ; киностудия продюссерская компания Среда, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1353. Майор : [криминальный художественный фильм] / режиссер Ю. Быков ; сценарист Ю. Быков ; в ролях Ю. Быков, Д. Куличков, К. Полухин ; киностудия ТПО «Рок», 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1354. Майор Гром : [супергеройский художественный фильм] / режиссер В. Беседин ; сценарист А. Габрелянов, В. Беседин ; в ролях А. Горбатов, И. Фоминов, А. Кузнецов, О. М. Деспайгне, Д. Якушев ; киностудия Bubble Studios, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1355. Майор Гром. Игра : [супергероический художественный фильм] / режиссер О. Трофим; сценарист А. Габрелянов, М. Китаев, О. Филипчук ; в ролях Т. Жизневский, Л. Аксёнова, С. Горошко ; киностудия Bubble Studios, Плюс Студия, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1356. Майор Гром: Чумной доктор : [супергеройский художественный фильм] / режиссер О. Трофим ; сценарист А. Габрелянов, Р. Котков, Е. Еронин, А. Ким, В. Тронова, О. Трофим ; в ролях Т. Жизневский, Л. Аксёнова, С. Горошко ; киностудия Bubble Studios, КиноПоиск, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1357. Малай : [комедийный художественный фильм] / режиссер Е. Нургалиев ; сценарист А. Тулегенов, Д. Бекжанов, А. Жолмырза ; в ролях Ж. Омаров, А. Курмангалиева, Ж. Сандырбаев ; киностудия 1ON Studios, Art Dealers, JKS Entertainment, Казахфильм, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1358. Мама, не горюй : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Пежемский ; сценарист К. Мурзенко, М. Пежемский ; в ролях Г. Куценко, Е. Сидихин, С. Векслер ; киностудия Кинокомпания СТВ, 1997. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1359. Мама, не горюй 2 : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Пежемский ; сценарист К. Мурзенко, М. Пежемский ; в ролях Г. Куценко, А. панин, Н. Чиндяйкин ; киностудия Кинокомпания СТВ, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1360. Маме снова 17 : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Курбатова ; сценарист А. Пронин ; в ролях С. Ходченкова, К. Крюков, С. Жарков ; киностудия Смарт Фильм, All Media Company, Онлайн-кинотеатр START, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1361. Марш-бросок : [военно-драматический художественный фильм] / режиссер Н. Стамбула ; сценарист С. Братчиков, Э. Володарский ; в

ролях В. Волга, О. Чурсина, Е. Косырев ; киностудия Новый век, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1362. Мастер и Маргарита : [драматический художественный фильм] / режиссер М. Локшин ; сценарист М. Локшин, Р. Кантор ; в ролях А. Диль, Е. Цыганов, Ю. Снигирь ; киностудия Марс Медиа Энтертеймент, Амедиа, Профит, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1363. Мастер и Маргарита : [мистический художественный сериал] / режиссер В. Бортко ; сценарист В. Бортко ; в ролях А. Галибин, А. Ковальчук, О. Юасилашвили, В. Галкин ; киностудия Централ Партнершин, 2-Б-2 Интертеймент, 2005. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1364. Мастер и Маргарита : [мистический художественный фильм] / режиссер М. Локшин ; сценарист М. Локшин, Р. Кантор ; в ролях А. Диль, Е. Цыганов, Ю. Снигирь, К. Банг, Ю Колокольников ; киностудия Марс Медиа Энтертеймент, Амедиа, Профит, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1365. Между нами химия : [драматический художественный сериал] / режиссер К. Чувикова ; сценарист К. Чувикова, Ю. Гулян, Е. Хрипкова ; в ролях А. Бортич, Н. Ефремов, Е. Сангаджиев ; киностудия Кинокомпания «Водород», НМГ Студия, СТС, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1366. Мир танков и людей : [документальный художественный фильм] / режиссер А. Лошак ; сценарист А. Лошак ; в ролях И. Эльба ; киностудия Wink, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1367. Мир! Дружба! Жвачка! : [драматический художественный сериал] / режиссер И. Аксёнов, А. Фёдоров ; сценарист П. Внуков, А. Белов, А. Иванов, О. Рашидов, С. Панасенков, П. Рыжкова ; в ролях Е. Губарев,

Е. Абрамов, Ф. Рощин ; киностудия Good Story Media, 2020-2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1368. Мистер Нокаут : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Михалков ; сценарист В. Пресняков, О. Пресняков, А. Михалков ; в ролях В. Хориняк, С. Безруков, А. Стречина ; киностудия Кинодом, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1369. Михаил Горшенев. Легенда о Короле и Шуте : [биографический художественный сериал] / режиссер Д. Иванкова ; сценарист Д. Иванкова ; в ролях А. Князев, А. Горшенев, В. Гаккель ; киностудия Cinema Park Distribution, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1370. Молодежка : [спортивный художественный сериал] / режиссер С. Арланов, А. Головков ; сценарист Л. Купридо, А. Булынко, А. Тыкун, С. Олехник ; в ролях А. Соколовский, М. Запорожский, И. Жвакин ; киностудия Art Pictures Vision, 2013-2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1371. Молодежка. Фильм о фильме (в 2-ух ч.) : [документальный художественный фильм] / режиссер С. Арланов, А. Головков ; сценарист С. Арланов, А. Головков ; в ролях С. Арланов, А. Головков, А. Соколовский, М. Запорожский, И. Жвакин ; киностудия Art Pictures Vision, 2013, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1372. Настоящий герой : [комедийный художественный сериал] / режиссер А. Талызин ; сценарист А. Талызин, Е. Генрих ; в ролях А. Лапенко, С. Селин, А. Чернов, Н. Пинский ; киностудия Movie Magic Studios, в производстве. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1373. Небо : [драматический художественный фильм] / режиссер И. Копылов ; сценарист И. Копылов ; в ролях И. Петренко, М. Миронова, И. Батаев, С. Губанов ; киностудия Триикс Медиа, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1374. Нейробатя : [комедийный художественный фильм] / режиссер В. Дудка ; сценарист Д. Кирюшкин, А. Монро ; в ролях Д. Власенко, В. Ляпина, В. Хаев ; киностудия Dudka Films, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1375. Непослушник : [комедийный художественный фильм] / режиссер В. Котт ; сценарист М. Бобровник, М. Зубко ; в ролях В. Хориняк, Ю. Кузнецов, Т. Вилкова ; киностудия Мего Дистрибьюшн, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1376. Несколько дней из жизни И.И. Обломова : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Михалков ; сценарист А. Адабашьян, Н. Михалков ; в ролях О. Табаков, Ю. Богатырев ; киностудия Мосфильм, 1979. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1377. Ночная смена : [комедийный художественный фильм] / режиссер М. Вайсберг ; сценарист Т. Левченко, З. Иткина, А. Смиян ; в ролях В. Яглыч, П. Деревянко, К. Теплова ; киностудия Vice Films, 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1378. Ночной дозор : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Т. Бекмамбетов ; сценарист С. Лукъяненко, Т. Бекмамбетов ; в ролях К. Хабенский, В. Меньшов, М. Порошина ; киностудия Базелевс Продакшн, 2004. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1379. Нулевая мировая : [документальный художественный сериал] / режиссер Д. Беспалый ; сценарист А. Назаров, А. Буровский, В. Шевцов ; в ролях Ю. Корнишин, Д. Еременко, Ю. Грищенко ; киностудия Бабич-дизайн, Star Media, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1380. Огниво : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер А. Войтинский ; сценарист А. Архипов ; в ролях Р. Евдокимов, И. Старшенбаум, А. Бойко ; киностудия Центр Патртнершип, Глобус-фильм, СТВ, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1381. Онегин : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер С. Андреасян ; сценарист А. Гравицкий ; в ролях В. Добронравов, Д. Прытков, Е. Моряк ; киностудия К.Б.А., 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1382. Они сражались за Родину : [драматический художественный фильм] / режиссер С. Бондарчук ; сценарист С. Бондарчук ; в ролях В. Шукшин, В. Тихонов, С. Бондарчук ; киностудия Мосфильм, Первое творческое объединение, 1975. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1383. Особенности национальной охоты : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Рогожкин ; сценарист А. Рогожкин ; в ролях В. Хаапасало, А. Булдаков, В. Бычков ; киностудия Ленфильм, Роскомкино, 1995. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1384. Особенности национальной охоты в зимний период : [комедийный художественный фильм] / режиссер Ю. Кнопкин, Д. Месхиев ; сценарист А. Рогожкин ; в ролях С. Стругачёв, А. Булдаков, В. Бычков ; киностудия ОРТ, Урсус-Фильм, 2000. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1385. Особенности национальной политики : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Рогожкин ; сценарист А. Рогожкин ; в ролях С. Стругачёв, А. Булдаков, В. Бычков ; киностудия ОРТ, Урсус-Фильм, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1386. Особенности национальной рыбалки : [комедийный художественный фильм] / режиссер А. Рогожкин ; сценарист А. Рогожкин ; в ролях С. Стругачёв, А. Булдаков, В. Бычков ; киностудия Кинокомпания СТВ, Millennium Films, Никола Фильм, 1998. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1387. Открытый космос : [документальный художественный фильм] / режиссер Е. Коваленко, П. Тупик ; сценарист А. Первушин ; в ролях С. Чонишвили, Д. Полонский, Р. Огнев ; киностудия Star Media, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1388. Охота на пиранью : [боевик художественный сериал] / режиссер П. Олевский ; сценарист А. Щербинин, А. Курбатова, А. Бушков ; в ролях А. Карасёв, Н. Дворецкая, Б. Драгилев ; киностудия Мотор Фильм Студия, 2014. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1389. Охота на пиранью : [боевик художественный фильм] / режиссер А. Кавун ; сценарист Д. Зверьков, А. Бушков ; в ролях В. Машков, Е. Миронов, А. Мерзликин ; киностудия Рекун-Синема, Рекун ТВ, 2006. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1390. Палата № 6 : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Шахназаров, А. Горновский ; сценарист А. Бородянский, К. Шахназаров ; в ролях А. Панкратов-Чёрный, А. Вертков, В. Ильин ; киностудия Мосфильм, Курьер, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1391. Параграф 78 : [научно-фантастический художественный фильм] / режиссер М. Хлебородов ; сценарист М. Хлебородов, И. Охлобыстин ; в ролях Г. Куценко, В. Вдовиченков, Слава ; киностудия MB Productions, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1392. Перевал Дятлова : [мистический художественный сериал] / режиссер В. Федорович, Е. Никишов, П. Костомаров, С. Гордеев ; сценарист И. Куликов, В. Внуков, А. Сысоев ; в ролях П. Фёдоров, М. Луговая, А. Добровольский ; киностудия 1-2-3 Production, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1393. Подольские курсанты : [драматический художественный фильм] / режиссер В. Шмелев ; сценарист В. Шмелев, И. Угольников, В.

Фетисов ; в ролях А. Бардуков, Е. Дятлов, С. Безруков ; киностудия ВоенФильм, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1394. Подслушано в Рыбинске : [детективный художественный сериал] / режиссер П. Тодоровский ; сценарист И. Баранов, П. Тодоровский ; в ролях Т. Трибунцев, А. Васильев, Р. Минекаев ; киностудия 1-2-3 Production, PREMIER, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1395. Последний богатырь : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Дьяченко ; сценарист В. Шляппо, Д. Ян, В. Куценко, П. Данилов, И. Тудвасев ; в ролях В. Хориняк, М. Сивацкая, С. Бурунов ; киностудия Walt Disney Pictures, Yellow, Black and White, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1396. Последний богатырь : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Дьяченко ; сценарист В. Шляппо, М. Сивацкая, Е. Вилкова ; в ролях В. Хориняк, М. Сивацкая, Е. Вилкова ; киностудия Кинослово, Walt Disney Pictures, Yellow, Black & White, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1397. Последний богатырь. Наследие: [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер А. Маслов ; сценарист В. Шляппо, В. Куценко, А. Данилов, В. Куценко, В. Зуб, Р. Ангелин ; в ролях В. Хориняк, А. Урсуляк, К. Зайцев ; киностудия Yellow, Black and White, START, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1398. Последний богатырь: Корень зла : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Дьяченко ; сценарист В. Шляппо, Д. Ян, В. Куценко ; в ролях В. Хориняк, М. Сивацкая, Е. Вилкова ; киностудия Кинослово, Walt Disney Pictures, Yellow, Black & White, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1399. Последний богатырь: Корень зла : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Дьяченко ; сценарист В. Шляппо, Д. Ян, В. Куценко, П. Данилов, И. Тудвасев ; в ролях В. Хориняк, М. Сивацкая,

С. Бурунов ; киностудия Yellow, Black and White, Walt Disney Pictures, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1400. Последний министр : [комедийный художественный сериал] / режиссер Р. Волобуев ; сценарист Р. Волобуев, Е. Ванина, Д. Минаев ; в ролях Я. Цапник, О. Сутулова, С. Лебедева ; киностудия Плюс Студия, Продюссерская компания «Среда», 2020-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1401. Постучись в мою Тверь : [комедийный художественный фильм] / режиссер С. Багдасарян ; сценарист О. Серопян ; в ролях П. Прилучный, М. Горбань, Н. Бочкарева ; киностудия К.Б.А., 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1402. Пророк. История Александра Пушкина : [драматический художественный фильм] / режиссер Ф. Усманов ; сценарист В. Зоркий, А. Курганов ; в ролях Ю. Борисов, А. Долголенко, Р. Васильев ; киностудия Централ Партнершип, Кинослово, ТриТэ, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1403. Реальность «Воздуха» : [документальный художественный фильм] / режиссер А. Герман-мл. ; сценарист А. Герман-мл., Е. Киселёва ; в ролях А. Талызина, А. Тарасова, С. Безрукова ; киностудия XOVP – eXtraOrdinary Virtual Production, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1404. Реальные пацаны : [комедийный художественный сериал] / режиссер Ж. Кадникова ; сценарист А. Зайцев, Ж. Кадникова, Ю. Овчинников ; в ролях Н. Наумов, А. Богданов, В. Селиванов ; киностудия Гуд Стори Медиа, 2010-2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1405. Родные : [комедийный художественный фильм] / режиссер И. Аксенов ; сценарист Ж. Крыжовников, А. Казаков ; в ролях С. Бурунов, И. Пегова, С. Трескунов ; киностудия Hype Film, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1406. Роман Костомаров. Рожденный дважды : [биографический художественный фильм] / режиссер М. Щедринский ; сценарист Ю. Лемарк, М. Петров, М. Щедринский ; в ролях Р. Костомаров, И. Авербух, Т. Навка ; киностудия Реникса, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1407. Романовы : [документальный художественный сериал] / режиссер М. Беспалый ; сценарист М. Бандиленко, М. Улыбышева, М. Кальсин ; в ролях А. Шибаршин, А. Горелов, Е. Александрова ; киностудия Star Media, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1408. Русский философ Иван Ильин : [документальный художественный фильм] / режиссер Н. Михалков ; сценарист Н. Михалков ; в ролях Н. Михалков ; киностудия ВГТРК, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1409. Рюриковичи : [документальный художественный сериал] / режиссер М. Беспалый ; сценарист М. Бандиленко ; в ролях А. Видов, А. Крепко, А. Федынко ; киностудия Star Media, BABICH DESIGN, 2007. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1410. Рюриковичи. История первой династии : [документальный художественный сериал] / режиссер М. Беспалый ; сценарист М. Бандиленко ; в ролях И. Петков, Д. Могучев, В. Кузнецов ; киностудия Star Media, BABICH DESIGN, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1411. Савва. Сердце воина : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер М. Фадеев ; сценарист М. Фадеев, Г. Пуатье, А. Чистяков ; роли озвучивали К. Хабенский, Ф. Бондарчук, А. Джигарханян, Г. Лепс, С. Шнуров, М. Галустян ; киностудия Глюк'oZa Animation, Art Pictures Group, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1412. Салют-7 : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Шипенко ; сценарист А. Самолётов, К. Шипенко, А. Чупов ; в ролях П.

Деревянко, В. Хаев, Л. Аксёнова ; киностудия СТВ, 2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1413. СашаТаня : [комедийный художественный сериал] / режиссер С. Казачанский, М. Старчак, А. Богатырев ; сценарист А. Иванов, М. Шкаликов, К. Сабиров ; в ролях А. Гайдулян, В. Рубцова, А. Климушкин ; киностудия КомедиКлаб Продакшн, Норм Продакшн, ТНТ, 2013-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1414. Сказочный патруль : [мультипликационный художественная сериал] / режиссер А. Колпин, Н. Мубинов, А. Чернова ; сценарист М. Парфёнова, Е. Головин, А. Ланшаков, И. Кефалиди, Ю. Иванова, Н. Тихомирова ; роли озвучивали М. Карпович, Ю. Александрова, П. Кутепова ; киностудия Паровоз, 0+ Media, 2016-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1415. След : [детекстивный художественный сериал] / режиссер Ю. Харнас, В. Аравин, В. Панжев, А. Арутюнян, П. Кротенко ; сценарист А. Шуравин, В. Кушнир, И. Карпова, И. Гордашник ; в ролях О. Колосова, В. Ташлыков, И. Ромащенко, П. Шуваев ; киностудия Телероман, ОТК, 2007-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1416. Следствие вели… : [цикл документальных фильмов] / режиссер Д. Докучаев, А. Ярославцев, Б. Фёдоров, И. Ромащенко, С. Давтян ; сценарист С. Туманова, А. Залётов, М. Севрюков-Костерев ; в ролях Л. Каневский ; киностудия Версия, 2006-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1417. Слово пацана. Кровь на асфальте : [драматический художественный сериал] / режиссер Ж. Крыжовников ; сценарист Ж. Крыжовников, А. Золотарев, Р. Гараев ; в ролях Л. Кемстач, Р. Минекаев, И. Янковский ; киностудия АНО ИРИ, Тумач Продакшн, НТВ, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1418. Служебный роман : [комедийный художественный фильм] / режиссер Э. Рязанов ; сценарист Э. Брагинский, Э. Рязанов ; в ролях А. Мягков, А. Фрейндлих, С. Немоляева ; киностудия Мосфильм, 1977. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1419. Служебный роман. Наше время : [комедийный художественный фильм] / режиссер С. Андреасян ; сценарист Н. Ковбас, С. Андреасян ; в ролях С. Ходченкова, М. Башаров, П. Воля ; киностудия Квартал 95, Леополис, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1420. Смешарики : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер Д. Чернов, И. Максимов, Дж. Сулейманов ; сценарист А. Лебедев, Д. Яковенко, С. Мардаголимова ; роли озвучивали М. Черняк, С. Мардарь, А. Виноградов ; киностудия ЗВеер, Студия Анимации «Петербург», 2003-2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1421. Смешарики снимают кино : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Д. Чернов, С. Мардаголимова, Д. Яковенко ; сценарист С. Лукъяненко, С. Мардаголимова, В. Бочанов ; роли озвучивали М. Черняк, С. Мардарь, А. Виноградов ; киностудия , Группа компаний «Рики», 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1422. Смешарики. Дежавю : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Д. Чернов ; сценарист Д. Чернов, Д. Яковенко ; роли озвучивали М. Черняк, С. Мардарь, А. Виноградов ; киностудия , Группа компаний «Рики», Арт Пикчерс Студия, Студия Анимации «Петербург», 2018. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1423. Смешарики. Легенда о золотом драконе : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Д. Чернов ; сценарист Д. Чернов, Д. Яковенко ; роли озвучивали М. Черняк, С. Мардарь, А. Виноградов ; киностудия Арт Пикчерс Студия, Студия Анимации «Петербург», 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1424. Смешарики. Начало : [мультипликационный художественный фильм] / режиссер Д. Чернов ; сценарист А. Лебедев ; роли озвучивали М. Черняк, С. Мардарь, А. Виноградов ; киностудия Базелевс Продакшн, Студия Анимации «Петербург», 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1425. Снегирь : [драматический художественный фильм] / режиссер Б. Хлебников ; сценарист Б. Хлебников, Н. Мещанинова, Г. Владимов ; в ролях М. Хлебников, О. Савостюк, А. Робак ; киностудия Глобус-Фильм, СТВ, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1426. Соловей против Муромца : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер К. Оганесян ; сценарист К. Журенков, Н. Воробьева ; в ролях В. Любимцев, Н. Ефремов, А. Васильев ; киностудия Карго фильм, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1427. Спросите медсестру : [драматический художественный сериал] / режиссер Д. Петрунь, О. Кандидатова ; сценарист А. Аносова, Л. Леоненко ; в ролях Е. Панова, П. Харланчук, Е. Руфанова ; киностудия Эпик Медиа, Петрофильм, 2020-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1428. Стрельцов : [биографический художественный фильм] / режиссер И. Учитель ; сценарист К. Челидзе ; в ролях А. Петров, А. Яценко, В. Добронравов ; киностудия ТриТэ, Rock Films, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1429. Счастливы вместе : [комедийный художественный сериал] / режиссер Г. Дронов, Ш. Муслимов, И. Китаев ; сценарист С. Берестовой, Е. Вержак, Ш. Муслимов ; в ролях В. Логинов, Н. Бочкарева, Д. Сагалова ; киностудия Леан-М, Sony Pictures Releasing, 2006-2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1430. Текст : [драматический художественный фильм] / режиссер К. Шипенко ; сценарист Д. Глуховский ; в ролях А. Петров, К. Асмус, И.

Янковский ; киностудия Централ Партнершип, Фонд «Кинопрайм», 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1431. Телохранители : [комедийный художественный сериал] / режиссер К. Смирнов, В. Битоков ; сценарист А. Иванов, М. Шкаликов ; в ролях Е. Овчинников, О. Гаас, А. Левин ; киностудия Комеди Клаб Продакшн, Норм Продакшн, ТНТ, 2023-2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1432. Титаник : [документальный художественный сериал] / режиссер А. Попова ; сценарист М. Бандиленко, К. Вертяев ; в ролях С. Чонишвили, В. Еремин, Т. Блэквелл ; киностудия Star Media, 2012. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1433. Тихий Дон : [драматический художественный сериал] / режиссер С. Урсуляк ; сценарист А. Зернов, И. Тилькин, С. Урсуляк ; в ролях Е. Ткачук, П. Чернышова, С. Маковецкий, Н. Ефремов ; киностудия МосКино, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1434. Трейдер : [криминальный художественный сериал] / режиссер Э. Уоллер ; сценарист Э. Уоллер, Ф. Герчиков ; в ролях А. Попова, А. Бунани, К. Гудолл ; киностудия Аврора Фильм, Axis Motion Pictures, Cometstone Pictures, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1435. Три богатыря : [мультипликационная художественная франшиза] / режиссер А. Боярский, С. Сельянов, К. Бронзит, И. Максимов, В. Торопчин ; сценарист К. Феоктистов, С. Глезин, К. Бронзит ; роли озвучивали О. Куликович, В. Соловьев, Д. Быковский, Д. Высоцкий, С. Маковецкий ; киностудия Мельница, СТВ, 2004-н.в. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1436. Туда : [комедийный художественный фильм] / режиссер И. Петухов ; сценарист И. Петухов ; в ролях П. Фёдоров, И. Старшенбаум ; киностудия Bazelevs, Кинопоиск, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1437. Туман : [драматический художественный фильм] / режиссер И. Шурховецкий, А. Аксененко ; сценарист Л. Купридо, А. Чивурин, А. Булынко ; в ролях И. Шмаков, В. Ракша, А. Крестников ; киностудия ВВП Альянс, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1438. Удовольствие мыслить иначе : [документальный художественный фильм] / режиссер М. Дитковский ; сценарист М. Дитковский, Ф. Гиренок ; в ролях Ф. Гиренок ; киностудия Webtvnews.ru, 2009. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1439. Универ : [комедийный художественный сериал] / режиссер П. Точилин, Ж. Кадникова, И. Китаев ; сценарист В. Дусмухаметов, С. Слепаков, А. Джанибекян ; в ролях А. Гайдулян, В. Рубцова, А. Кещян ; киностудия 7 Арт Медиа, 2008-2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1440. Утомленные солнцем : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Михалков ; сценарист Р. Ибрагимбеков, Н. Михалков ; в ролях О. Меньшиков, Н. Михалков, И. Дапкунайте ; киностудия Caméra One, Canal+, Госкино, Студия Тритэ, 1994. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1441. Утомленные солнцем 2: Предстояние : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Михалков ; сценарист А. Новотоцкий, В. Моисеенко, Н. Михалков ; в ролях О. Меньшиков, Н. Михалков, Д. Дюжев ; киностудия Prague International Films, Студия Тритэ, 2010. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1442. Утомленные солнцем 2: Цитадель : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Михалков ; сценарист А. Новотоцкий, В. Моисеенко, Н. Михалков ; в ролях О. Меньшиков, Н. Михалков, В. Толстоганова ; киностудия Prague International Films, Студия Тритэ, 2011. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1443. Федя. Народный футболист : [биографический художественный фильм] / режиссер Н. Акелькин ; сценарист Н. Акелькин, И. Казаков ; в ролях С. Румянцев, Н. Фоменко, Б. Щербаков ; киностудия Сделано в Дело, Ivan Production, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1444. Физрук : [комедийный художественный сериал] / режиссер С. Сенцов, Ф. Стуков, Д. Губарев ; сценарист К. Воронина, К. Майер, А. Вялых ; в ролях Д. нагиев, А. Гордон, П. Гренц ; киностудия Гуд Стори Медиа, MFmedia, 2014-2017. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1445. Финист. Первый богатырь : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Дьяченко ; сценарист В. Куценко, А. Молчанов, В. Шляпко, В. Зуб ; в ролях К. Зайцев, Ю. Пересильд, Ф. Добронравов ; киностудия Yellow, Black and White, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1446. Финист. Первый богатырь : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер Д. Дьяченко ; сценарист В. Шляппо, В. Куценко, А. Молчанов ; в ролях К. Зайцев, Ю. Пересильд, Е. Яковлева ; киностудия Онлайн-кинотеатр START, Yellow, Black & White, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1447. Фронт : [исторический художественный сериал] / режиссер В. Балкашинов ; сценарист Д. Алейников ; в ролях М. Гурска, П. Харланчук, Р. Агеев ; киностудия Эпик Медиа, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1448. Хардкор / Hardcore Henry : [фантастический художественный фильм] / режиссер И. Найшуллер ; сценарист И. Найшуллер ; в ролях Ш. Колли, Д. Козловский, Х. Беннет ; киностудия Universal Pictures, Базелевс, Huayi Brothers Pictures, Versus Pictures, 2015. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1449. Холоп : [комедийный художественный фильм] / режиссер К. Шипенко ; сценарист Д. Грацевич, А. Морозенко, Д. Пермяков ; в ролях М. Бикович, А. Бортич, И. Охлобыстин ; киностудия ГПМ КИТ, MEM Cinema Production, Yellow, Black & White, 2019. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1450. Холоп 2 : [музыкальный художественный фильм] / режиссер А. Нужный ; сценарист А. Нужный, И. Гринякин ; в ролях Т. Жизневский, В. Ляпина, М. Аронова, С. Бурунов ; киностудия Yellow, Black and White, Start, MEM Cinema Production, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1451. Холоп 2 : [фэнтезийный художественный фильм] / режиссер К. Шипенко ; сценарист Д. Грацевич, А. Морозенко, Д. Пермяков ; в ролях М. Бикович, А. Тарасова, И. Охлобыстин ; киностудия Централ Партнершип, MEM Cinema Production, Онлайн-кинотеатр START, Yellow, Black & White, 2023. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1452. Хочу замуж : [мелодраматический художественный фильм] / режиссер С. Карпунина ; сценарист С. Карпунина ; в ролях М. Бикович, К. Асмус, С. Гилев ; киностудия Peak Media, All Media Company, Централ Партнершип, 2022. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1453. Чемпион мира : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Сидоров ; сценарист А. Сидоров ; в ролях К. Хабенский, И. Янковский, В. Вдовиченков ; киностудия Централ Партнершип, Студия Тритэ, 2021. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1454. Чемпионы : [мультипликационный художественный сериал] / режиссер М. Куликов, П. Никифоров, Д. Стрижов ; сценарист А. Алфеев, М. Изотова, М. Каблучков ; роли озвучивали А. Закатов, Д.

Губерниев, Д. Сыендук ; киностудия Союзмультфильм, 2024. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1455. Чемпионы: Быстрее. Выше. Сильнее : [драматический художественный фильм] / режиссер А. Аксененко ; сценарист Э. Никогосян, А. Маркин ; в ролях С. Бондарчук, Е. Пронин, К. Асмус ; киностудия Enjoy Movies, 2016. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1456. Черновик : [фантастический художественный фильм] / режиссер С. Мокрицкий ; сценарист М. Бударин, С. Артимович, С. Мокрицкий, О. Собенина, Е. Дидевич ; в ролях Н. Волков, Е. Ткачук, Ю. Пересильд ; киностудия Columbia Pictures, Новые люди, 2003. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1457. Чики : [драматический художественный сериал] / режиссер Э. Оганесян ; сценарист Э. Оганесян, Н. Кузнецова, А. Коломеец ; в ролях И. Горбачева, И. Носова, В. Шмыкова ; киностудия Марс Медиа Энтертеймент, НМГ Студия, Сигма, 2020. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1458. Что-то положительное : [драматический художественный фильм] / режиссер Н. Яковлева ; сценарист Е. Бебех ; в ролях Т. Калинина, К. Кяро, Л. Толкалина ; киностудия Originals Production, Norm Producrion, 2025. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.

1459. Шерлок Холмс : [детективный художественный сериал] / режиссер А. Кавун ; сценарист А. Кавун, Л. Порохня, О. Погодин, З. Кудря, О. Кавун ; в ролях И. Петренко, А. Панин, Л. Грыу, М. Боярский ; киностудия Централ Партнершип, 2013. – Изображение (движущееся ; трехмерное) : видео.