

Научная статья

УДК 811

DOI: 10.18384/2949-5075-2025-1-96-111

К ВОПРОСУ О ВНУТРЕННЕЙ ИЕРАРХИИ ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОГО КИНОДИСКУРСА)

Анисимов В. Е.

Московский государственный институт международных отношений (университет)
Министерства иностранных дел Российской Федерации, г. Москва, Российская Федерация
e-mail: anisimov.vladislav.95@mail.ru

Поступила в редакцию 23.09.2024

После доработки 17.12.2024

Принята к публикации 18.12.2024

Аннотация

Цель. Определить внутреннюю иерархию дискурса как семиотического пространства на примере французского кинодискурса.

Процедура и методы. Проведён теоретический анализ внутренней иерархии французского кинодискурса с применением дискурс-анализа, контент-анализа, семиотического анализа дискурса, метода семантического анализа лексики, метода сплошной выборки, методов теоретического анализа и обобщения.

Результаты. Выявлена внутренняя иерархия французского кинодискурса: иерархия между кинофильмом и функционально-прагматическими единицами кинотекста (ФПЕК), где кинотекст занимает более высокий уровень иерархии; частями многосерийного кинофильма, где верхний уровень иерархии отводится исходному кинофильму; иерархия внутри класса ФПЕК, где верхний уровень иерархии занимает кинозаголовок.

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в выявлении внутренней иерархии французского кинодискурса как семиотического пространства.

Ключевые слова: внутренняя иерархия дискурса, дискурс, иерархия, кинодискурс, французский кинодискурс

Для цитирования:

Анисимов В. Е. К вопросу о внутренней иерархии дискурса (на материале французского кинодискурса) // Вопросы современной лингвистики. 2025. № 1. С. 96–111. <https://doi.org/10.18384/2949-5075-2025-1-96-111>.

Original research article

ON THE QUESTION OF THE INTERNAL HIERARCHY OF DISCOURSE (BASED ON THE MATERIAL OF THE FRENCH FILM DISCOURSE)

V. Anisimov

*Moscow State Institute of International Relations (University)
of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation, Moscow, Russian Federation
e-mail: anisimov.vladislav.95@mail.ru*

Received by the editorial office 23.09.2024

Revised by the author 17.12.2024

Accepted for publication 18.12.2024

Abstract

Aim. To define the internal hierarchy of discourse as a semiotic space through the French film discourse.

Methodology. The theoretical analysis of the French film discourse internal hierarchy is carried out using discourse analysis, content analysis, semiotic discourse analysis, semantic analysis of vocabulary, the method of continuous sampling, methods of theoretical analysis and generalization.

Results. The French film discourse internal hierarchy is revealed as the hierarchy between the film and the functional and pragmatic elements (FPE) of the film text, where the film text occupies a higher level of hierarchy; parts of a multi-part film, where the upper level of the hierarchy is assigned to the original film; the hierarchy within the FPE class, where the film title occupies the upper level of the hierarchy.

Research implications. The study reveals the identification of the internal hierarchy of the French film discourse as a semiotic space.

Keywords: discourse internal hierarchy, discourse, hierarchy, film discourse, French film discourse

For citation:

Anisimov, V. E. (2025). On the question of the internal hierarchy of discourse (based on the material of the French film discourse). In: *Key Issues of Contemporary Linguistics*, 1, 96–111. <https://doi.org/10.18384/2949-5075-2025-1-96-111>.

Введение

Стремительно возросший интерес к изучению дискурса с позиций разных областей научного знания лишь незначительным образом затрагивает вопрос его иерархической структуры. Первые работы, посвящённые иерархической структуре дискурса, относятся ко второй половине XX в. [1; 2; 3] и противопоставляют иерархию линейности дискурса, не принимая во внимание его семиотической природы, междискурсивных связей и влияния социокультурного контекста. Современные зарубежные исследования в основном сосредоточены на практи-

ческом применении иерархии дискурса, а не на уточнении его иерархической структуры (см., например, [4] об иерархическом структурировании дискурса при возникновении и развитии языка жестов). В отечественной лингвистике вопрос иерархии дискурса затрагивается в работах А. А. Кибрика, выделяющего глобальную и локальную структуры дискурса [5]. Существуют немногочисленные исследования по иерархии отдельных типов дискурса, в частности, художественного дискурса [6].

В данной работе предпринимается попытка описать внутреннюю иерархию

дискурса на примере французского кинодискурса. Исследование проведено с применением ряда общенаучных и лингвистических методов: семиотического анализа дискурса, дискурс-анализа и контент-анализа в части изучения элементов кинодискурса, метода семантического анализа лексики, метода сплошной выборки при отборе кинофильмов, методов теоретического анализа и обобщения при рассмотрении существующей научной литературы по вопросу иерархии дискурса и формулировании основных положений внутренней иерархии французского кинодискурса. Материалом исследования послужили 500 французских кинофильмов, вышедших в 1990–2024 гг. В ходе исследования был проведён анализ кинодискурса с применением методов дискурс-анализа и контент-анализа для выделения малоформатных текстов кинодискурса – функционально-прагматических единиц кинотекста – и полноформатных текстов кинодискурса – кинофильмов. Посредством метода сплошной выборки нами были отобраны данные единицы с сайтов (Allociné.fr, Senscritique.com, Кинопоиск.ру) за период 1990–2024 гг. Далее для лингвистического анализа отобранных единиц нами были последовательно использованы методы семантического анализа лексики и семиотического анализа дискурса для выявления интекстуальных и иерархических связей между рассматриваемыми компонентами кинодискурса.

Перспективы изучения иерархии дискурса как семиотического пространства

Опираясь на постулат Е. А. Красиной о том, что «в сфере семиотики и коммуникации дискурс выступает как одна из моделирующих систем, как когнитивная структура, стремящаяся к автономии» [7, с. 7], мы считаем правомерным рассмотреть дискурс как семиотическое пространство. Анализ дискурса в данном направлении возможен с точки зре-

ния описания его внешней иерархии, т. е. взаимодействия конкретного дискурса с другими дискурсами с точки зрения интердискурсивности, и внутренней иерархии, заключающейся в изучении иерархии как внутри семиотического пространства самого дискурса, так и ряда функционирующих в нём семиотических подпространств.

Исследование внутренней иерархии дискурса нами предлагается проводить внутри его семиотического пространства по следующим параметрам:

1) анализ иерархии отношений между основной формой реализации (объектом) дискурса и его основными компонентами;

2) описание иерархии компонентов дискурса;

3) рассмотрение иерархии отношений исходного и локализованного / переводного текста внутри дискурса.

Проиллюстрируем направление исследования внутренней иерархии дискурса на примере французского кинодискурса. Выбор типа дискурса для анализа продиктован всесторонним интересом исследователей к кинодискурсу, его типам, функциям и жанровой типологии [8]. Подчеркнём, что принципиальным для данного исследования является разграничение понятий *кинодискурс* и *кинотекст*: кинодискурс является родовой категорией по отношению к кинотексту и включает в себя ряд видовых компонентов (кинотекст, кинофильм, кинодиалог, киносценарий и др.). Основной формой реализации (далее – объектом) кинодискурса является кинофильм [9].

Таким образом, представляется возможным проследить иерархические отношения между самим кинофильмом как основной формой реализации кинодискурса и функционально-прагматическими единицами кинотекста (кинозаголовков, синопсис, слоган, постер, трейлер, шортс). Семиотическое пространство кинодискурса позволяет выявить ряд семиотических подпространств, важное место среди которых занимает семиоти-

ческое подпространство многосерийного кинофильма. Анализ иерархии многосерийного кинофильма позволяет произвести структурирование его семиотического подпространства.

Иерархию компонентов дискурса также можно проследить на примере отдельных классов единиц. Так, для кинодискурса релевантным является объединение его малоформатных текстов в единый класс функционально-прагматических единиц кинотекста. Рассмотрение иерархии внутри данного класса единиц позволяет определить важность каждого из его элементов при восприятии кинофильма потенциальным зрителем на предпросмотровом этапе.

В свою очередь, анализ иерархических отношений между исходным и локализованным / переводным текстом кинодискурса представляется возможным проводить как на полноформатных, так и на малоформатных текстах. В силу ограниченности объёма статьи вопрос об иерархическом соотношении исходного и локализованного текстов останется за рамками данного исследования.

**Иерархия отношений:
кинофильм – функционально-
прагматические единицы
кинотекста (ФПЕК)**

Анализ внутренней иерархии французского кинодискурса целесообразно начать с взаимодействия кинофильма как его основной формы реализации и одного из элементов кинотекста и ФПЕК. Последние представляют собой единый класс прагматически-ориентированных единиц, функционирующих на предпросмотровом этапе, т. е. на этапе знакомства потенциального зрителя с кинофильмом, и выполняют задачу по привлечению к просмотру конкретного кинофильма как можно большей аудитории. К ФПЕК мы относим кинозаголовок, синопсис, слоган, постер, трейлер кинофильма и новый тип малоформатного текста – субвидеу – «шортс» (подробнее см. [10]).

Выступая в качестве основной формы реализации кинодискурса, кинофильм является основой для создания вышеперечисленных малоформатных текстов, учитывающих его содержание. Взаимосвязь между кинофильмом как кинотекстом и ФПЕК обеспечивается посредством интертекстуальности, в том числе прямой и косвенной отсылками к содержанию кинофильма. Под интертекстуальностью мы понимаем «текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста» [11, с. 5] и позволяет «новым образом осмыслить и освоить формы эксплицитного и имплицитного пересечения двух текстов» [12, с. 49]. Под интертекстом мы вслед за французским исследователем Н. Пьеге-Гро (N. Piégay-Gros) понимаем все тексты, так или иначе нашедшие отражение в анализируемом, вне зависимости от их взаимодействия [12]. Примером прямой отсылки может быть упоминание в ФПЕК основных персонажей, сюжетной линии и различных прецедентных феноменов, фигурирующих в кинофильме. Косвенные отсылки (упоминание режиссёра и других лиц и компаний, участвующих в создании и продвижении кинофильма; указание на то, что история, положенная в основу сюжета кинопроизведения, основана на реальных событиях и др.), «опосредованно» апеллируют к семиотическому подпространству кинофильма.

Наибольшее количество элементов семиотического пространства кинофильма находят своё отражение в трейлере киноленты ввиду её полимодального содержания: в трейлере присутствуют кадры из кинофильма, на которых изображаются основные персонажи, может косвенно демонстрироваться завязка сюжета, упоминаются имена актёров, режиссёра и его команды, компании – создателя кинофильма.

Второй функционально-прагматической единицей, имеющей общие элементы с кинофильмом, является кинопостер. Постер кинофильма является

поликодовой единицей и в большинстве случаев представляет собой кадр из кинофильма или коллаж с изображением основных персонажей киноленты, а его графическая часть включает в себя имена актёров, режиссёра и его команды, логотипы компании-создателя и прокатчика (в случае с локализацией кинопостера в иной лингвокультуре) [13]. Монокодовые малоформатные тексты (кинозаголовки, синопсис и слоган кинофильма) обладают меньшей связью с семиотическим пространством кинофильма, чем поликодовые и полимодальные единицы, но являются его неотъемлемой составляющей. Синопсис кинофильма преимущественно содержит упоминание об основных персонажах киноистории, представляя потенциальному зрителю их имена и краткую характеристику. Кинозаголовок может отражать основную идею кинофильма, содержать имя главного героя или прецедентного феномена, вокруг которых построен сюжет кинофильма, и/или указывать потенциальному зрителю на жанр кинопроизведения. Наименьшей связью с содержанием кинофильма обладает его слоган, однако данная ФПЕК также может передавать жанр кинофильма или очень кратко сообщать информацию о его сюжете, например, род деятельности главных героев киноистории.

Рассмотрим подробнее связь кинофильма с его ФПЕК на примере французского кинофильма *Radin!* (2016)¹:

- *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 всё ещё такой же жмот?
- Вовсе нет.
- Напоминаю тебе, хм, что ты бросил меня накануне моего дня рождения, чтобы не дарить подарок.

– Совпадение².

Данный текстовый фрагмент встречается как в кинофильме, так и в его официальном трейлере на французском языке. На примере данного фрагмента кинодиалога мы можем проследить связь между полноформатным кинотекстом и его ФПЕК в виде кинозаголовка и трейлера как в рамках прямого использования повторяющихся элементов (употребление лексемы *radin* – «жмот», вынесенной также в заголовок фильма, использование целостного смыслового отрывка из кинофильма в трейлере), так и в рамках интертекстуального взаимодействия: на примере фразы *“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 тратить на подарок») поясняется, почему главного героя считают жмотом.

- *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?*³
- 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?

На примере другого диалога из данного кинофильма также отметим употребление лексемы *radin* в отношении главного героя со стороны персонажей. Одновременно данный фрагмент демонстрирует интертекстуальную связь между кинозаголовком, полноформатным

¹ *Radin!* / dir. F. Cavayé. France: Jerico, TF1 Films Production, Mars Films, 2016. 89 min. Далее – *Radin!*

² Здесь и далее перевод наш – Б. А.

³ *Radin!*

кинотекстом и слоганом кинофильма “*Quand on aime on ne compte pas sauf...*” («Когда мы влюблены, мы не считаем [деньги], только если ...»), который отражает отношение главного героя к дочери (участнице приведённого ранее диалога) и к коллеге, в которую он влюблён.

Отметим, что все малоформатные тексты кинодискурса обладают определённой автономией по отношению к содержанию кинофильма, что обусловлено их рекламной направленностью и необходимостью взаимодействовать с потенциальным зрителем до выхода самого кинофильма на экраны [14]. Наибольшей автономией по отношению к кинофильму обладает его заголовок, наименьшей – трейлер кинофильма, поскольку данный малоформатный текст имеет наибольшее количество общих с полноформатным текстом (кинофильмом) элементов (в трейлере задействованы кадры из кинофильма, кратко представлены основные сюжетные линии и события, персонажи и др.). Ввиду зависимости функционально-прагматических единиц кинотекста от содержания кинофильма становится очевидным, что при отсутствии конкретного кинофильма создание малоформатных текстов к нему является невозможным: кинофильм является основой для создания ФПЕК. Следовательно, иерархически кинофильм как основная форма реализации кинодискурса находится выше функционально-прагматических единиц кинотекста.

Иерархия семиотического пространства многосерийного кинофильма

Основными компонентами семиотического пространства кинодискурса являются сами кинофильмы, с помощью которых осуществляется опосредованное взаимодействие между адресатом и адресантом. При этом допустимо говорить, что внутри такого семиотического пространства существует ряд семиотических подпространств, например, семиотиче-

ское подпространство многосерийного кинофильма (МК).

Выделение подпространства МК может быть обосновано тем, что оно включает в себя аналогичные каналы передачи информации посредством визуальных, аудиальных и изобразительных знаков, но имеет иную форму репрезентации, заключающуюся в объединённых, например, общей историей, сюжетом и персонажами кинопроизведениях. Аналогичным образом можно выделять, например, семиотическое подпространство отдельного кинофильма и подпространство «кинофильм-сериал», в случае если кинофильм и сериал обладают единой сюжетной линией.

Семиотическое подпространство МК включает в себя следующие элементы, свойственные всем или большинству частей МК: основные персонажи кинопроизведения, общая тематика и идея (замысел) авторов кинофильмов, их жанр, кинозаголовок и прецедентные феномены. К общим элементам семиотического подпространства также можно отнести: актёров, исполняющих одну и ту же роль на протяжении всего МК; локации, где происходит действие произведения; режиссёра, его команду и кинокомпанию, участвующую в создании и продвижении кинофильма на экраны страны. Последние элементы не являются обязательными для семиотического пространства МК. Многосерийность в основном свойственна художественным кинофильмам, однако в ряде случаев многосерийными могут быть и документальные кинофильмы. Так, существует серия французских документальных кинофильмов о мировых войнах: *Apocalypse: La 2^{ème} Guerre mondiale*¹ (2009), *Apocalypse – La 1^{ère} Guerre Mondiale*² (2014).

¹ *Apocalypse: La 2^{ème} Guerre mondiale* / dir. D. Costelle, I. Clarke. France: France 2: RTBF: TSR, 2009 (6 episodes).

² *Apocalypse – La 1^{ère} Guerre Mondiale* / dir. D. Costelle, I. Clarke. France, Canada: France.TV Distribution, 2014 (5 episodes).

Частным случаем рассмотрения иерархии МК может являться анализ иерархии между кинофильмом и сериалом, функционирующими в едином семиотическом подпространстве.

Для полноценного изучения иерархии семиотического подпространства МК необходимо установить соответствующую терминологию. Многосерийный кинофильм представляет собой серию связанных между собой общей сюжетной линией и основными персонажами кинофильмов, в каждом из которых в большинстве случаев принимают участие одни и те же актёры. В последние годы МК также объединяются под общим термином *кинофраншиза* – «ряд композиционно самостоятельных кинофильмов, связанных единством замысла и героями» [15, с. 6]. Первая часть МК является своего рода «базовой», основной для последующего развития киноистории. В связи с подобной функцией нами предлагается именовать данную часть МК первичным или исходным кинофильмом. Вторая часть кинофильма называется «сиквел», третья и четвёртая части многосерийного кинофильма именуются «триквелом» и «квадриклом» [16]. Сюжеты вышеперечисленных частей многосерийного кинофильма хронологически происходят после сюжета исходного кинофильма. «Приквелом» именуется продолжение многосерийного кинофильма, в котором отражены события, предшествующие событиям исходного кинофильма. «Спин-офф» выступает в качестве «ответвления» основной сюжетной линии киноистории [16]. Подобный тип кинофильма можно определить как часть МК, повествующую о второстепенных персонажах киноистории или рассказывающую ту же историю от лица другого персонажа. Спин-офф смещает акценты киноистории, выводя зрителю на передний план второстепенных героев основной сюжетной линии.

К семиотическому подпространству МК также представляется возможным

отнести т. н. «ремейк» (англ. *remake*, встречается также написание «римейк»). Ремейк представляет собой «экранный продукт, в котором фабульные, сюжетные, стилевые и композиционные фрагменты можно соотнести по признакам сходства и подобия с одним или несколькими предшествующими кино- и телепроизведениями, их смысловыми и изобразительно-звуковыми структурами» [17, с. 20].

Взаимоотношения между частями МК основаны на интертекстуальной связи внутри его семиотического подпространства. В свою очередь, данная связь реализуется при помощи вышеупомянутых элементов семиотического подпространства МК (основные персонажи, общая тематика, жанр, название и др.), подвергающихся интертекстуализации. В случае с МК в данном процессе может быть задействована как его первая часть (исходный кинофильм), так и его последующие части.

Многосерийные кинофильмы не являются «визитной карточкой» французского кинематографа: их создание во Франции в основном приходится на современный этап его развития. Количественный подсчёт, проведённый нами при помощи основного французского интернет-ресурса о кино AlloCiné¹, показывает, что МК составляют около 3% от всех кинофильмов, снятых во Франции. Тем не менее в современном французском кинематографе существуют МК, включающие в себя исходный кинофильм и его последующие части (сиквел и др.). Так, культовый французский многосерийный кинофильм «Taxi» включает в себя пять частей: *Taxi* (1998) – *Taxi 2* (2000) – *Taxi 3* (2003) – *Taxi 4* (2007) – *Taxi 5* (2018)². К его общим элементам в рамках семиоти-

¹ AlloCiné [Электронный ресурс]. URL: <https://www.allocine.fr> (дата обращения: 10.08.2024).

² Taxi (film series) [Электронный ресурс] // Wikipedia: [сайт]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Taxi_film_series (дата обращения: 10.08.2024).

ческого подпространства МК 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 четырёх частей), комиссар полиции Жильбер (для всех пяти частей, в последней части становится мэром Марселя), полицейский инспектор Ален (для всех пяти частей)) и исполняющих их роли актёров (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 Казанджаном; в первых четырёх частях продюсерами являются также Мишель и Лоран Петены);

- режиссёра Жерара Кравчика (для второй, третьей и четвёртой частей);

- компанию-создателя TF1 Films Production и компанию-дистрибьютора EuropaCorp Distribution (для всех частей).

В пятой части МК также содержится интертекстуальная отсылка к одному из главных героев первых четырёх частей кинофильма – таксисту Даниэлю: основным персонажем пятой части является Эдди Маклуф – племянник Даниэля. Важным прецедентным феноменом, объединяющим все части кинофильма выступает белый автомобиль такси «Пежо», принадлежавший Даниэлю, а позднее Эдди.

У кинофильма также есть ремейк – кинофильм *Taxi* (2004, в российской локализации – «Нью-йоркское такси»)¹, основанный на сюжете исходного кинофильма, сценаристом и продюсером которого также является Люк Бессон. На основе сюжета первого кинофильма французскими телеканалами TF1 и NBC

снят телесериал *Taxi Brooklyn* (2014, российская локализация – «Такси: Южный Бруклин»)².

Многосерийные кинофильмы с приквелами и спин-оффами на данный момент не получили широкого распространения во французском кинематографе. Ярким примером наличия у МК приквелов и спин-оффов является американский кинематограф. Например, кинофильм *Fantastic Beasts and Where to Find Them*³ (2016, «Фантастические твари и где они обитают») является приквелом к восьми кинофильмам о Гарри Поттере⁴, а кинофильмы *X-Men Origins: Wolverine* (2009, «Люди Икс: Начало. Росомаха») *The Wolverine* (2013, российская локализация – «Росомаха: Бессмертный»), *Logan* (2017, «Логан»), выступают в качестве спин-оффа с главным героем Логаном-Росомахой к кинофильмам про людей Икс (*X-men*)⁵.

На основе анализа, проведённого на материале 11 французских многосерийных кинофильмов, представляется возможным сделать вывод об основной роли исходного кинофильма в процессе создания последующих частей МК и его приквелов. Дальнейшее развитие сюжета и основных персонажей киноистории происходит с опорой на исходный кинофильм. Распространёнными также являются случаи последовательной опоры каждой новой части МК на его предыдущую часть. Взаимосвязь между исходным кинофильмом и последующими частями МК, а также между самими сик-

¹ *Taxi* / dir. T. Story. USA, France: EuropaCorp, Robert Simonds Productions, 2004. 104 min.

² *Taxi Brooklyn* / created by G. S. Thompson. USA; France: EuropaCorp Television, 2014 (12 episodes).

³ *Fantastic Beasts and Where to Find Them* / dir. D. Yates. UK; USA: Warner Bros. Pictures, Heyday Films, 2016. 133 min.

⁴ Гарри Поттер (серия фильмов) [Электронный ресурс] // Wikipedia: [сайт]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Гарри_Поттер_\(серия_фильмов\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Гарри_Поттер_(серия_фильмов)) (дата обращения: 10.08.2024).

⁵ Люди Икс (кинофраншиза) [Электронный ресурс] // Wikipedia: [сайт]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Люди_Икс_\(кинофраншиза\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Люди_Икс_(кинофраншиза)) (дата обращения: 10.08.2024).

велями проявляется при помощи внешних и внутренних интертекстуальных элементов. Внешние интертекстуальные элементы частей МК не затрагивают его сюжета: к ним относятся одинаковые персонажи частей МК, актёры, режиссёр и его команда, продюсер, компания-создатель и компания-дистрибьютор, схожие названия каждой из частей кинофильма и совпадающие по семантической составляющей слоганы кинопроизведений. Внутренние интертекстуальные элементы непосредственно соотносятся с сюжетом МК: развитие истории и характера персонажей МК в каждой из его частей, одинаковые локации, в которых происходит действие кинофильма (город, страна), ключевые фразы, повторяющиеся в каждой из его частей.

Исходный кинофильм и последующие части МК связаны между собой отношениями *очерёдности*, *преемственности* и *интертекстуальности*. С точки зрения внутренней иерархичности МК исходный кинофильм будет являться элементом более высокого порядка по отношению к последующим частям, поскольку вторая и последующие части МК создаются с учётом сюжета и персонажей первой части. Следовательно, существование второй и последующей частей кинофильма без исходного кинофильма становится невозможным. Каждая последующая часть МК будет являться элементом более низкого порядка по отношению к предыдущей. В свою очередь, приквел как часть МК, 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 неё также является невозможным. Говоря о сопоставлении приквела со второй и последующими частями многосерийного кинофильма, можно отметить отсутствие иерархических отношений между ними, поскольку данные части МК не пересекаются между собой по сюжету, несмотря

на возможное присутствие общих интертекстуальных элементов (персонажи, актёры и др.). Спин-офф, представляющий развитие истории второстепенного персонажа основного сюжета, находится в иерархических отношениях с теми частями кинофильма, в которых по сюжету присутствует основной персонаж спин-оффа. В данном случае спин-офф является элементом более низкого порядка по сравнению с основными сюжетными частями МК, поскольку первоначально основной персонаж спин-оффа впервые появляется в основной сюжетной линии многосерийного кинофильма. Создание спин-оффа без частей основной сюжетной линии кинофраншизы также становится невозможным. В схожих отношениях по отношению к основной сюжетной линии МК находится и ремейк. Ремейк представляет собой элемент более низкого уровня по отношению к той части МК, по образу которой он создан, поскольку ремейк не может создаваться без исходного кинофильма или одной из частей МК.

Частным случаем внутренней иерархии кинодискурса можно также считать иерархические отношения между кинофильмом и сериалом, которые тоже могут функционировать в едином семиотическом подпространстве. 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 является 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.

Иерархию семиотического подпространства многосерийного кинофильма можно представить в виде схемы (см. рис. 1).

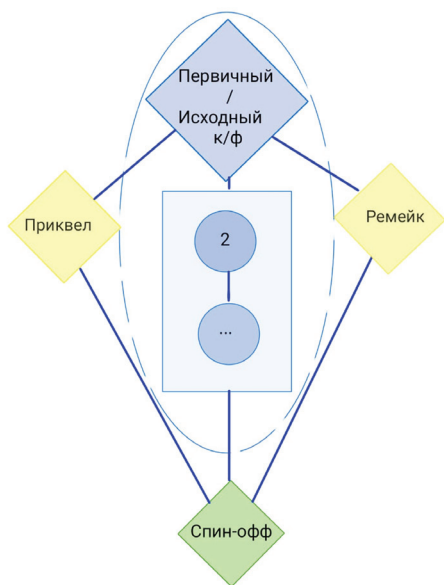


Рис. 1 / Fig. 1. Иерархия семиотического пространства многосерийного кинофильма / Hierarchy of the semiotic space of a multi-part film

Источник: составлено автором.

Особенности иерархии малоформатных текстов кинодискурса как класса функционально- прагматических единиц

Рассмотрение внутренней иерархии дискурса также возможно путём изучения иерархии внутри значимых классов единиц, составляющих конститутивную основу того или иного типа дискурса. Нами предлагается проанализировать подобный аспект внутренней иерархии на примере класса функционально-прагматических единиц кинотекста (ФПЕК), к которым мы относим кинозаголовки, синопсис, слоган, постер, трейлер кинофильма и субвидеому *шортс*. Структурно данные единицы представляют собой малоформатные тексты кинодискурса прагматической направленности, основной задачей которых является привлечение к просмотру конкретного кинофильма как можно большего числа зрителей.

Их особенностью является функционирование до непосредственного по-

явления на экраны самого кинофильма. Следовательно, выявление иерархии внутри данного класса единиц возможно на основании анализа двух параметров (в порядке значимости): автономности каждой функционально-прагматической единицы кинотекста от кинофильма и этапа её создания в процессе производства самого кинофильма. На основании выделенных параметров кинозаголовков может быть определён как ключевая ФПЕК. Кинозаголовок является важной семантико-семиотической доминантой кинопроизведения [18, с. 168], занимающая центральное место в поликодовой структуре кинофильма [19, с. 25]. Данный элемент обладает автономией по отношению к содержанию кинофильма вследствие его способности вызвать у потенциального зрителя определённые ассоциации, провоцируя его на ответные действия, в т. ч. просмотр кинофильма и положительную / отрицательную реакцию на него [20, с. 31]. Кинозаголовок создаётся вместе с замыслом кинофильма (иногда название кинофильма может быть предварительным и видоизменяться в процессе его создания), а его появление предшествует самому кинофильму как целостному продукту и остальным ФПЕК (синопсису, слогану, шортс, постеру и трейлеру кинофильма).

Вторым элементом в иерархической структуре класса ФПЕК являются синопсис и постер кинофильма. Синопсис предоставляет потенциальному зрителю краткую информацию о сюжете кинофильма и затрагиваемых в нём идеях, вопросах и проблемах, выполняя прагматическую, информационную и аттрактивную функции. Под термином «синопсис» в данном исследовании понимается малоформатный текст, целью которого является краткое описание кинофильма, в связи с чем в понятие синопсиса нами также включается и появившийся позднее термин «логлайн», выполняющий схожие функции. Синопсис составляется после названия кинофильма и в боль-

шинстве случаев соответствует тональности кинозаголовка. Данное положение возможно проиллюстрировать на примере синопсиса кинофильма *Apocalypse – La 1ère Guerre Mondiale*¹ (дословный перевод «Апокалипсис – Первая мировая война»). В заголовке кинофильма чётко прослеживается отрицательное отношение создателей произведения к Первой мировой войне как феномену (апокалипсис как конец мира). Отрицательный посыл поддерживается и в синопсисе кинофильма, тональность которого соответствует кинозаголовку. Идея войны как отрицательного феномена передаётся в синопсисе кинофильма при помощи эмоционально-окрашенных лексем: *sacrifice d'une génération entière* (жертва / самопожертвование целого поколения), *un conflit assez cruel* (настолько жестокий / бесчеловечный конфликт), *supporter cette horreur pendant quatre longues années* (выносить подобный ужас / жестокость на протяжении четырёх долгих лет) – и риторических вопросов, из которых полностью состоит данный малоформатный текст.

Зависимость синопсиса от заголовка кинофильма также можно проследить на примере локализованных ФПЕК. Так, нейтральный по содержанию исходный синопсис французского кинофильма *Les profs*² (2013, примерный дословный перевод – «Преподы») при локализации в российском прокате адаптирован под содержание локализованной версии кинозаголовка «Безумные преподы». В локализованном синопсисе³ использован разговорный стиль речи с вкраплениями сниженной лексики (учащиеся старшего класса – редкие *бездельники* и *раздолбай*;

десант *сумасбродных преподав*; *брутальный качок* Эрик; *сексипильная шоколадка* Амина; *отвязная толстуха с бензопилой* Глэдис; *безобидный отморозок* в костюме Наполеона Полошон; *пофигист* Кутиро).

Другим примером адаптации синопсиса под кинозаголовки при локализации малоформатных текстов кинодискурса является потеря концепта, содержащегося в исходном синопсисе. Так, трансформация заголовка кинофильма *Rémi sans famille*⁴ (2018, дословный перевод – «Реми без семьи») в русскоязычном прокате на «Приключения Реми»⁵, характеризующаяся заменой концепта FAMILLE / СЕМЬЯ на концепт AVENTURE / ПРИКЛЮЧЕНИЕ, одновременно повлекла за собой замену перечисленных концептов и в локализованном синопсисе кинофильма.

Кроме того, синопсис не обладает существенной автономией от содержания кинофильма, что связано с выполнением им задачи по ознакомлению потенциального зрителя с сюжетной линией кинопроизведения [14].

На одном уровне иерархии с синопсисом находится постер кинофильма. Подобно синопсису, кинопостер может дать представление о жанровой составляющей и основной сюжетной линии фильма. Афиша может обладать высокой смысловой нагрузкой, предоставляя потенциальному зрителю информацию о сюжете кинопроизведения, основных персонажах, актёрском и режиссёрском составах. Поликодовая структура кинопостера участвует в формировании в сознании реципиента целостных образов, связанных с конкретным кинофильмом [13]. Создание современного кинопостера происходит значительно позднее создания кинозаголовка, поскольку в его

¹ *Apocalypse – La 1ère Guerre Mondiale* [Электронный ресурс] // AlloCiné: [сайт]. URL: https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=17334.html (дата обращения: 20.08.2024).

² *Les Profs* [Электронный ресурс] // AlloCiné: [сайт]. URL: https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=210211.html (дата обращения: 20.08.2024).

³ *Безумные преподы* (2013) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: [сайт]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/693979> (дата обращения: 20.08.2024).

⁴ *Rémi Sans Famille* [Электронный ресурс] // AlloCiné: [сайт]. URL: https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=255265.html (дата обращения: 20.08.2024).

⁵ *Приключения Реми* (2018) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: [сайт]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1108571> (дата обращения: 20.08.2024).

структуру входит сам кинозаголовок, а в иконической составляющей присутствует кадр или коллаж из кинофильма, появляющийся в ходе его производства. Кинопостер не обладает полной автономией по отношению к содержанию кинофильма, поскольку представляет потенциальному зрителю большое количество информации, связанной с семиотическим подпространством кинофильма.

Ко второму уровню иерархии ФПЕК также относится слоган кинофильма. Ключевые характеристики слогана детерминируют его специфику в семиотическом подпространстве кинофильма: в большинстве случаев слоган функционирует не обособленно, а в составе синопсиса или постера кинофильма. Частным случаем самостоятельного функционирования слогана кинофильма является его размещение на интернет-сайтах, посвящённых кино, в отдельной графе «слоган / слоган кинофильма» на интернет-странице с описанием кинофильма. Взаимодействие слогана и синопсиса происходит при помощи выступления слогана в качестве эхо-фразы в синопсисе или посредством интертекстуального взаимодействия между данными ФПЕК. В последнем случае слоган может резюмировать в себе основную мысль, заложенную в синопсисе. Взаимодействие слогана и кинопостера происходит при помощи функционирования слогана в качестве элемента графической составляющей последнего, т. е. изображения слогана на постере. Отметим, что существуют случаи, когда у кинофильма отсутствует слоган или он не входит в состав синопсиса или постера.

Слоган создаётся на этапе, последующем за написанием сценария и наименованием кинофильма и, следовательно, после создания кинозаголовка. Слоган обладает полной автономией по отношению к содержанию кинофильма, поскольку является в большей степени рекламным продуктом, который направлен на продвижение кинопроизведения в прокате.

Третьим уровнем иерархии класса ФПЕК является трейлер кинофильма. Трейлер является малоформатным текстом, который характеризуется «мульти-модальным форматом, специфической структурой представления содержания и особой стилистикой в целях воздействия на оценочную и интерпретационную деятельность реципиента информации» [21, с. 38]. Иерархически трейлер восходит к синопсису и постеру, представляя собой ФПЕК, осуществляющую более детальную передачу информации реципиенту за счёт своей аудио-визуальной природы. Интертекстуальное взаимодействие синопсиса и трейлера заключается в представлении потенциальному зрителю завязки сюжета. В свою очередь, интертекстуальность между постером и трейлером реализуется в случае, если иконической составляющей кинопостера является кадр из трейлера кинофильма.

Трейлер составляется после кинозаголовка и включает в себя упоминание о названии кинофильма. Мы предполагаем, что постер и трейлер кинофильма являются ФПЕК более позднего генеза по сравнению с кинозаголовком, синопсисом и слоганом кинофильма, поскольку они являются поликодовыми и полимодальными единицами, которые содержат кадры из самого кинофильма. Трейлер кинофильма не обладает автономией по отношению к его содержанию, поскольку в структуру трейлера входят различные элементы семиотического подпространства кинопроизведения: кадры из фильма, его название, основные персонажи и завязка сюжета, информация об актёрском и режиссёрском составах, слоган, дата выхода фильма. Именно полное отсутствие автономности трейлера от содержания кинофильма обуславливает более высокое положение синопсиса и постера к трейлеру в иерархии класса ФПЕК.

На последнем уровне иерархии класса ФПЕК находятся субвидеомы шортс, рилс и клип, являющиеся полимодальными интердискурсивными единицами,

ориентированными на демонстрацию реципиенту фрагмента кинофильма (как правило, отдельной сцены или нарезки из кадров) с целью его постпрокатного представления [10]. Шортс создаётся после выхода кинофильма, поскольку в нём используется полноценная сцена из кинопроизведения, что существенно отличает шортс от трейлера, включающего «набор разрозненных эпизодов кинофильма» [там же, с. 2396]. Следовательно, шортс является ФПЕК наиболее позднего генеза. Шортс также может содержать кинозаголовки и (реже) слоган кинофильма в виде подписи к демонстрируемому фраг-

менту. Шортс не обладает автономией по отношению к содержанию кинофильма, поскольку в структуру шортс входит полноценная сцена из кинопроизведения.

Представим иерархию класса ФПЕК в виде схемы (см. рис. 2).

Заключение

Проведённое исследование позволило выявить внутреннюю иерархию французского кинодискурса как семиотического пространства. Его внутренняя иерархия основана на взаимоотношении кинофильма и функционально-прагматических единиц кинотекста, при котором полноформатный текст оказывается элементом иерархии более высокого уровня ввиду зависимости ФПЕК от содержания кинофильма.

Иерархия семиотического подпространства многосерийного кинофильма основана на отношениях очерёдности, преемственности и интертекстуальности между исходным кинофильмом и последующими частями многосерийного кинофильма, которые опираются на исходный кинофильм с точки зрения сюжетной линии и общих основных персонажей.

Иерархия класса ФПЕК выявлена нами на основании параметров автономности единицы по отношению к содержанию кинофильма и этапам её создания в процессе производства самого кинофильма. На основании выделенных параметров первый уровень иерархии занимает кинозаголовок, второй уровень отводится синопсису, постеру и слогану кинофильма. Третий и четвёртый уровни занимают, соответственно, трейлер кинофильма и шортс, не обладающие автономией по отношению к содержанию кинофильма.

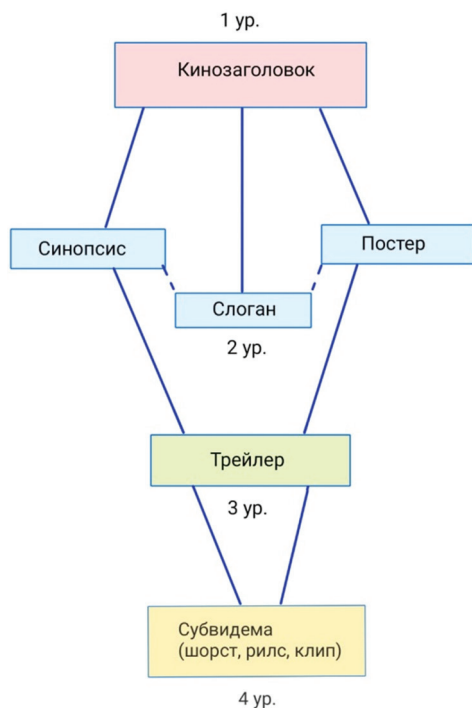


Рис. 2 / Fig. 2. Иерархия класса ФПЕК кинодискурса / Hierarchy of the FPEK class of film discourse

Источник: составлено автором.

ЛИТЕРАТУРА

1. Pitkin W. L. Hierarchies and the Discourse Hierarchy // *College English*. 1977. Vol. 38. No. 7. P. 648–659. DOI: 10.2307/376067.
2. Stoll P. Sequence and hierarchy in discourse organization // *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. 1996. No. 9. P. 119–131. DOI: 10.14198/raei.1996.9.08.
3. Grosz B. J., Sidner C. L. Attention, Intentions, and the Structure of Discourse // *Computational Linguistics*. 1986. Vol. 12. No. 3. P. 175–204.
4. Dachkovsky S., Stamp R., Sandler W. Mapping the body to the discourse hierarchy in sign language emergence // *Language and Cognition*. 2023. Vol. 15. Iss. 1. P. 53–85. DOI: 10.1017/langcog.2022.25.
5. Кибрик А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // *Вопросы языкознания*. 2009. № 2. С. 3–21.
6. Безруков А. Н. Художественный дискурс: вариант оценки, структура, грани иерархии // *Начала Русского мира*. 2024. № 1. С. 38–42.
7. Красина Е. А. К интерпретации понятия *дискурс* // *Вестник Российского университета дружбы народов*. Серия: Лингвистика. 2004. № 6. С. 5–8.
8. 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.
9. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2010. 22 с.
10. Анисимов В. Е., Анисимова Е. Д. Шортс, рилс и клип как субвидеа интернет-, кино- и медиадискурса // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2024. Т. 17. № 7. С. 2386–2398. DOI: 10.30853/phil20240340.
11. Кристева Ю. Семиотика. М.: Изд-во МГУ, 1970. 218 с.
12. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр., общ. ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
13. Анисимов В. Е. Структурно-прагматические особенности постера кинофильма (на материале французского кинодискурса) // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2024. Т. 17. № 1. С. 184–192. DOI: 10.30853/phil20240027.
14. Анисимов В. Е. Интертекстуальные параметры малоформатных текстов французского кинодискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2021. 24 с.
15. 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.
16. Леонова Т. А. «Продолжение» как способ реализации принципа серийности в экранном искусстве // *Universum: филология и искусствоведение*. 2022. № 8 (98). С. 4–7.
17. Пархоменко Я. А. Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 31 с.
18. 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. DOI: 10.18384/2310-712X-2019-2-167-175.
19. Александрова О. И., Красина Е. А., Рыбинок Е. С. Прецедентные феномены кинотекста: название художественного фильма в аспекте перевода // *Филологические науки. Научные доклады высшей школы*. 2019. № 5. С. 22–33. DOI: 10.20339/PhS.5-19.022.
20. Горшкова В. Е. Название фильма как единица перевода и составляющая образа-смысла // *Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета*. Проблемы языкознания и педагогики. 2014. № 10. С. 26–37.
21. Вохрышева Е. В. Структурно-семантические характеристики англоязычного трейлера как малоформатного кинотекста // *Актуальные проблемы педагогики и психологии (Самара)*. 2022. № 1 (3). С. 36–43. DOI: 10.55000/APPiP.2022.79.24.006.

REFERENCES

1. Pitkin, W. L. (1977). Hierarchies and the Discourse Hierarchy. In: *College English*, 38 (7), 648–659. DOI: 10.2307/376067.
2. Stoll, P. (1996). Sequence and hierarchy in discourse organization. In: *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 9, 119–131. DOI: 10.14198/raei.1996.9.08.
3. Grosz, B. J. & Sidner, C. L. (1986). Attention, Intentions, and the Structure of Discourse. In: *Computational Linguistics*, 12 (3), 175–204.
4. Dachkovsky, S., Stamp, R. & Sandler, W. (2023). Mapping the body to the discourse hierarchy in sign language emergence. In: *Language and Cognition*, 15 (1), 53–85. DOI: 10.1017/langcog.2022.25.
5. Kibrik, A. A. (2009). Modus, genre and other parameters of discourse classification. In: *Topics in the Study of Language*, 2, 3–21 (in Russ.).
6. Bezrukov, A. N. (2024). Artistic discourse: valuation option, structure, facets of hierarchy. In: *Beginnings of the Russian World*, 1, 38–42 (in Russ.).
7. Krassina, E. A. (2004). Towards interpretation of discourse as a concept. In: *Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia. Series Linguistics*, 6, 5–8 (in Russ.).
8. Pokrovskaia, N. V. (2022). Film Discourse Study in Foreign Linguistics at the Beginning of the 21st Century. In: *Philology. Theory & Practice*, 15 (3), 936–941. DOI: 10.30853/phil20220149 (in Russ.).
9. Zaretskaya, A. N. (2010). *Features of the implementation of subtext in film discourse* [dissertation]. Chelyabinsk (in Russ.).
10. Anisimov, V. E. & Anisimova, E. D. (2024). Shorts, reels and clip as a subvidema of Internet, film and media discourse. In: *Philology. Theory & Practice*, 17 (7), 2386–2398. DOI: 10.30853/phil20240340 (in Russ.).
11. Kristeva, Ju. (1970). *Semeiotike. Recherches pour une semanalyse*. Moscow: Moscow State University publ. (in Russ.).
12. Piégay-Gros, N. (2008). *Introduction à L'intertextualité*. Moscow: LKI publ. (in Russ.).
13. Anisimov, V. E. (2024). Structural and pragmatic features of the film poster (based on the material of the French film discourse). In: *Philology. Theory & Practice*, 17 (1), 184–192. DOI: 10.30853/phil20240027 (in Russ.).
14. Anisimov, V. E. (2021). *Intertextual parameters of small-format texts of French film discourse* [dissertation]. Moscow (in Russ.).
15. Romanchuk, L. A. & Dyabina, V. N. (2023). Methods, principles and mechanisms of creating a cinemamyth. In: *Universum: philology and art history*, 9 (111), 4–12. DOI: 10.32743/UniPhil.2023.111.9.15941 (in Russ.).
16. Leonova, T. A. (2022). “Continuation” as a way to implement the principle of seriality in screen art. In: *Universum: philology and art history*, 8 (98), 4–7 (in Russ.).
17. Parkhomenko, Ya. A. (2011). *Artistic nature of remake in the context of modern screen art* [dissertation]. Moscow (in Russ.).
18. Maksimenko, O. I. & Podlegaeva, E. P. (2019). Translation problem of multisemiotic texts names (translation of the animated series “Smeshariki” into English). In: *Bulletin of Moscow Region State University. Series: Linguistics*, 2, 167–175. DOI: 10.18384/2310-712X-2019-2-167-175 (in Russ.).
19. Alexandrova, O. I., Krasina, E. A. & Rybinok, E. S. (2019). Precedent phenomena of a film text: feature film title in the terms of translation. In: *Philological Sciences. Scientific Essays of Higher Education*, 5, 22–33. DOI: 10.20339/PhS.5-19.022 (in Russ.).
20. Gorshkova, V. E. (2014). Film title as a unit of translation and a unit of image-sense. In: *PNRPU Linguistics and Pedagogy Bulletin*, 10, 26–37 (in Russ.).
21. Vokhrysheva, E. V. (2022). Structural and semantic characteristics of the English trailer as a small format cinematic text. In: *Actual Problems of Pedagogy and Psychology (Samara)*, 1 (3), 36–43. DOI: 10.55000/APPiP.2022.79.24.006 (in Russ.).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Анисимов Владислав Евгеньевич (г. Москва) – кандидат филологических наук, доцент кафедры французского языка Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел Российской Федерации;
<https://orcid.org/0000-0002-6006-3965>; e-mail: anisimov.vladislav.95@mail.ru

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Vladislav E. Anisimov (Moscow) – Cand. Sci. (Philology), Assoc. Prof., Department of French, Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation;
<https://orcid.org/0000-0002-6006-3965>; e-mail: anisimov.vladislav.95@mail.ru