

На правах рукописи

ПОПОВА ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
ДИНАМИКА ВЕРБАЛЬНОЙ И НЕВЕРБАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩИХ
КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ КАК ОБЪЕКТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ
ГЕРМЕНЕВТИКИ

(на материале художественных фильмов Ф.Ф. Копполы)

Специальность — 10.02.04 — Германские языки

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Москва — 2012

Работа выполнена на кафедре английского языкознания филологического факультета Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова.

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ: кандидат филологических наук, доцент
Михайловская Екатерина Владимировна

ОФИЦИАЛЬНЫЕ
ОППОНЕНТЫ: доктор филологических наук, профессор
Вишнякова Ольга Дмитриевна
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова

кандидат филологических наук

Ма Татьяна Юрьевна

ГОУ ВПО «Амурский государственный
университет»

ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ: ФГОБУ ВПО «Московский
государственный институт международных
отношений (университет) Министерства
иностраных дел Российской Федерации»

Защита состоится 1 марта 2012 года на заседании диссертационного совета Д501.001.80 при ФГОУ ВПО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова» по адресу: 119991, ГСП-1, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова, 1-ый учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке 1-ого учебного корпуса МГУ им. М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан «_____» _____ 20__ г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,

профессор

Т.А.Комова

В последние годы роль семиотически осложненных текстов вообще (и медиатекстов, в частности) в повседневной жизни, образовании и профессиональной деятельности значительно возросла. В центр внимания лингвистов и литературоведов попадают самые общие вопросы *филологической герменевтики* - семиотика и семантика семиотически осложненных (креолизованных) текстов, их стилистика и поэтика, а также вопросы, непосредственно связанные с филологической практикой (Ю.А.Сорокин, Е.Ф. Тарасов, В.Е. Горшкова, А.А. Коростелева).

На этом фоне особо выделяются проблемы смыслообразования в семиотически осложненных (креолизованных) текстах, их восприятия и интерпретации (Е.Е. Анисимова, Л.С. Большакова, И.В. Вашунина, Л.В. Головина, О.В. Пойманова, А.Г. Сонин, Р.О. Якобсон). Круг проблем обуславливается, прежде всего, участием в образовании смыслов как вербальной, так и невербальной составляющих. Основная трудность заключается в принципиальном отличии смыслообразования в языке, опирающегося на строго закрепленные за единицами значения, от смыслообразования в невербальных системах, где подобные единицы со строго закрепленными за ними значениями отсутствуют в принципе (Р.О.Якобсон, Ю.М. Лотман, К. Метц, О.С. Ахманова). Такое взаимодействие *семасиологической* системы – естественного человеческого языка, с одной стороны, и разнообразных *семиотических* систем, с другой, не может не осложнять восприятие вербального компонента.

В анализе семиотически осложненных текстов термин «смысл» приобретает особое значение, так как здесь речь идет уже не только о функционировании лишь языковых единиц, но их взаимодействии - *синергии* - со знаками невербальных семиотических систем. Обобщая, можно сказать, что в процессе сложного взаимодействия с невербальными знаками языковые единицы образуют особые смыслы, постижение которых зависит как от глубокого знания языка, так и от умения декодировать различные семиотические системы.

В фокусе данного исследования находится *онтология смыслов* в кинодискурсе как неразрывном единстве его вербальной и невербальной составляющих, где речь играет важнейшую роль. Под кинодискурсом понимается «связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, то есть креолизованное образование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем)» (А.Н. Зарецкая, 2010).

Вышесказанным обуславливается необходимость более детального изучения онтологии значения и смысла в такой мало исследованной с собственно филологической точки зрения сфере, как кинодискурс, в особенности исследования процессов взаимодействия между вербальной и визуальной компонентами и их роли в смыслообразовании. Отдельного внимания заслуживает вопрос о функционировании речи в формировании смыслов, как имеющий первостепенное значение для филологического изучения различных видов дискурса. Вышесказанное определяет **актуальность** настоящего исследования.

Научная новизна диссертации заключается в выявлении и описании тех приемов, которые содействуют передаче значений и смыслов, совокупно обеспечивающих адекватное восприятие и понимание киноповествования и кинодискурса. С учетом специфики исследуемого материала диссертация основывается на неразрывной связи и взаимодействии вербальных и невербальных составляющих - языка как естественной семасиологической системы, с одной стороны, и нескольких семиотических систем, с другой стороны.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в дальнейшей разработке метода филологической герменевтики применительно к пониманию и восприятию кинодискурса. Диссертация вносит вклад в такие разделы филологической науки, как семантика и семасиология, лингвостилистика, лингвистическая семиотика и лингвистическая прагматика.

Практическая значимость работы состоит в том, что материал, наблюдения и выводы могут быть использованы в обучении студентов пониманию и интерпретации англоязычного кинодискурса.

Объектом исследования является онтология «значение-смысл» в процессе взаимодействия вербальной и невербальной составляющих в англоязычном кинодискурсе.

Предметом исследования выступают характер и разновидности взаимодействия вербальной и невербальной компонент в англоязычном кинодискурсе, а также способы реализации в нем основных концептов, характерных как для англоязычной культуры в целом, так и для анализируемого материала.

Цель исследования состоит в изучении механизмов смыслообразования в художественном кинотексте на семантическом, метасемиотическом, метаметасемиотическом уровнях и выявлении их особых типов.

Задачи исследования:

1. Определить, возможно ли применить к художественному кинотексту методы, выделенные на основе анализа произведений художественной литературы;
2. на выбранном материале рассмотреть характер взаимодействия вербального и невербального в художественном кинотексте;
3. выявить основные механизмы смыслопорождения в художественном кинотексте и классифицировать их виды;
4. на основе выявленных разновидностей сформулировать характер кинодискурса конкретного режиссера;
5. продемонстрировать возможность применения полученных выводов в филологической практике.

Материалом исследования послужили четыре фильма американского режиссера Фрэнсиса Форда Копполы: трилогию *The Godfather* («Крестный отец»; 1972, 1974, 1990) и *Apocalypse Now* («Апокалипсис сегодня»; 1979).

Для анализа материала применялись следующие **методы**: структурно-семиотический, концептуальный, а также метод анализа на семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом уровнях.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Кинотекст художественного фильма поддается анализу на семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом уровнях, а также концептуальному анализу.
2. Взаимодействие семасиологической системы и различных семиотических систем кино приводит к образованию контекстуальных смыслов (важных для отдельно взятого эпизода/сцены), которые, соединяясь и взаимодействуя, образуют глобальный смысл фильма, его идейно-художественное содержание.
3. Основным смыслообразующим приемом в творчестве Ф.Ф. Копполы является конфликт в двух его разновидностях: соположение и противопоставление. Конфликт может быть вербальным, аудиальным, визуальным, вербально-визуальным, аудиовизуальным и вербально-аудиальным.
4. В творчестве Ф.Ф.Копполы ключевые концепты фильма могут актуализироваться на вербальном уровне, на визуальном уровне, а также возникать в результате конфликта вербального и визуального. Благодаря широкой ассоциативной сфере ключевые концепты могут обладать смысловой полифонией, а также содержать внутри себя конфликт. Конкретные реализации концептов вступают в конфликт друг с другом, а на более высоком уровне вступают в конфликт и сами концепты.

5. Для понимания идейно-художественного замысла фильма важна роль символической детали, которая, обладая смысловой полифонией, может служить реализацией сразу нескольких концептов.
6. На основе анализа трилогии Ф.Ф. Копполы *The Godfather* и фильма *Apocalypse Now* можно говорить о кинодискурсе, образуемом фильмами Ф.Ф. Копполы 1970х годов.

Апробация работы. Результаты исследования обсуждались на следующих научных конференциях: XVII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (апрель 2010 г.), XVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (апрель 2011 г.), 10-ая Международная конференция ЛАТЕУМ “Linguistic and ELT Today: Tradition and Innovation” (сентябрь 2011 г.).

Цель и задачи исследования определили **структуру** данной диссертации. Она состоит из введения, четырех глав (двух теоретических и двух исследовательских), заключения и списка используемой литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются выбор темы, актуальность исследования, его новизна, теоретическая и практическая значимость, методы и цели.

Первая глава «Место кинематографа в ряду других семиотических систем» состоит из трех параграфов. В первом параграфе «Семиотическая природа кино» приводятся основные работы по семиотике кино, в которых рассматриваются семиотические системы, составляющие природу кинематографа, виды знаков, используемых в кино и их относительная значимость, а также выделяется основная единица кинозначения [Ф. де Соссюр, Ч.У. Моррис, Р.О. Якобсон, Ч. Пирс, К. Метц, П. Уоллен, Ю. Лотман, Р. Барт]. Большинство ученых рассматривают кинематограф как совокупность семиотических систем, в котором присутствуют все виды знаков – индексы, иконы и символы. Первостепенная роль в кино отводится иконическому и индексальному аспекту, тогда как подчиненный символический аспект более явно проявляется в «поэзии» кино. Ряд ученых проводит аналогию между естественным человеческим языком и кинематографом с его собственной лексикой и грамматикой. В качестве основной единицы кинозначения, по аналогии со словом в языке, выделяется *кадр*.

Во втором параграфе «Дихотомия «значение-смысл» в человеческом языке и в кино» рассматривается разница между терминами «значение» и «смысл» в человеческом языке, с одной стороны, и в кино – с другой. Если

значение в естественном человеческом языке представляет собой отображение предмета действительности в сознании людей, особый род содержания, составляющий внутреннюю структуру лингвистических единиц, неразрывно связанную с внешней звуковой формой, то смысл – это значение, реализованное в контексте. Значение в кино принципиально отличается от значения в языке. В настоящей работе данным термином обозначаются подвижные, динамичные содержания, закрепленные за определенными выразительными средствами кино, а термином «смысл» - реализация данных содержаний в определенном контексте или же новые содержания, образующиеся в результате такого киноприема как *конфликт*, основанный на намеренном столкновении двух или более значимых элементов фильма, смыслы которых, соединяясь, образуют качественно новый смысл.

В третьем параграфе «Выразительные средства кино» рассматриваются основные семиотические системы, используемые для образования смыслов в кино, и динамические значения, закрепленные за каждым из кинематографических приемов. Помимо собственно семасиологической системы выделяются основные четыре класса кинематографических приемов – семиотических систем: раскадровка, мизансцена, звуковое оформление и монтаж. В данном разделе работы вводится и разъясняется термин «конфликт».

Вторая глава «Кинотекст как объект филологического исследования» состоит из четырех параграфов. В первом параграфе «Методы исследования текстов художественной литературы» рассматриваются основные направления филологии, в рамках которых исследуется текст художественной литературы - методы лингвостилистического и лингвопоэтического анализа художественных текстов, а также лингвокогнитивный подход к анализу художественных текстов; рассматриваются различные определения термина «концепт». Вводится понятие «полифония» - способность слова реализовать в данном контексте одновременно несколько значений.

Во втором параграфе «Термины «кинодискурс» и «кинотекст» в современном употреблении» рассматриваются различные подходы к пониманию терминов «текст» и «дискурс», перечисляются категории текста и дискурса, а также виды информации в тексте и в дискурсе; приводятся определения терминов «кинотекст» и «кинодискурс».

Третий параграф «Кинотекст как разновидность креолизованного текста» посвящен обзору существующих работ, посвященных анализу данного вида семиотически осложненных текстов [Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов]. Перечисляются категории креолизованного текста, виды креолизованных текстов, рассматриваются выделяемые различными исследователями типы соотношения между вербальным и иконическим компонентом, рассматривается специфика восприятия креолизованного

текста. Большинство ученых в вопросе о восприятии креолизованного текста придерживается тезиса Л.В. Головиной о *двойном декодировании* информации: наложение концепта вербального текста на концепт изображения приводит к созданию единого общего концепта (смысла) креолизованного текста.

В четвертом параграфе «Особенности перевода кинотекста» рассматривается специфика перевода художественных фильмов.

Третья глава «Семиотические и когнитивные особенности смыслообразования кинотрилогии *The Godfather*» посвящена анализу трилогии на семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом уровне, концептуальному анализу, а также анализу ключевых символов трилогии. В первом параграфе «Семантика, метасемиотика и метаметасемиотика кинотрилогии *The Godfather*» предпринята попытка проследить, каким образом задействованные в трилогии семасиологическая система и семиотические системы взаимодействуют друг с другом для создания контекстуальных смыслов не только на сюжетном уровне, но и на уровне создания метасодержания.

На уровне *семантики* *The Godfather* представляет собой историю итало-американской мафиозной семьи. Сквозной сюжет трилогии строится вокруг историко-культурного концепта «итальянская мафиозная семья в США». Главный герой трилогии *The Godfather*, Майкл Корлеоне, постепенно превращается из всеми уважаемого героя войны, не вовлеченного в криминальный бизнес своей семьи, в полноценного мафиози, хладнокровного и рассудительного. Специфической особенностью трилогии является линейная нарративность.

Мета- и метаметасемиотическая плотность трилогии неоднородна: в ней присутствуют как эпизоды, необходимые для развития сюжета, так и стилистически маркированные эпизоды. Наиболее метасемиотически «нагруженными» оказываются ключевые эпизоды, на которых строится композиция фильмов трилогии: экспозиция, завязка, кульминация и развязка.

На *метасемиотическом* уровне взаимодействие вербальной составляющей и невербальной составляющей – семасиологической системы и различных семиотических систем киноповествования (экспликация, звуковое оформление, монтаж) – приводит к образованию контекстуальных смыслов, которые, соединяясь и взаимодействуя, способствуют раскрытию глобального смысла фильма, его идейно-художественного замысла.

Использованные в киноповествовании приемы позволяют автору включить в кинотекст библейские аллюзии (мотивы «отец и сыновья», «Тайная Вечеря», «Каин и Авель», «Судный день»), способствующие более глубокому осмыслению основного замысла режиссера. Главный герой – Майкл – при этом ассоциируется одновременно с образами ветхозаветных

пророков (таких как Иаков, Иосиф или Давид), Авеля, Каина, архангела Михаила, Христа-Спасителя и карающего Христа из Апокалипсиса.

В процессе взаимодействия компонентов кинотекста рождаются следующие контекстуальные смыслы: подчеркивается трансформацию героя, выявляются взаимоотношения между героями, выделяется степень значимости персонажа, раскрывается его психологическое состояние, а также оказывается эстетический эффект на зрителя – нагнетается напряжение, растет ощущение ужаса происходящего и т.д.

Так, отношение братьев и других мафиози к Майклу до сцены принятия Майклом решения об убийстве выражается прежде всего вербально (к нему обращаются “kid”, “Mike”, “Mick”, “Mickey”) и с помощью жестов (старший брат Санни снисходительно треплет Майкла за щеку, похлопывает по спине, целует в голову), а также реализуется в мизансцене (Майкл не участвует в общем разговоре, он изолирован от остальных, его фигура на заднем плане зрительно меньше других фигур) и в движении камеры (камера следует за Санни и consigliere Томом, подчеркивая их значимость, и «не замечает» Майкла; движение камеры акцентирует низкий рост Майкла по сравнению с более высокими Санни и Томом). Трансформация личности Майкла подчеркивается работой камеры, которая «наезжает» на него, останавливаясь на крупном плане; выражается в мизансцене – Майкл занимает центральное положение за столом; передается посредством костюма, а также вербально - выбором грамматического времени (Клеменца – Майклу: «We was all proud of you»). Взаимоотношения между героями могут быть выражены при помощи техники съемки, а также в мизансцене: тот факт, что Майкл и Кей сняты по отдельности во время диалога, и присутствие разделяющего их дверного проема в мизансцене, указывают на отчужденность и разобщенность персонажей; расположение Тома и Уолца по разные стороны стола друг напротив друга указывает на враждебность между ними.

Использование техники светотени (*chiaroscuro*) выражает психологию мафиози и метафорически отображает темный и опасный мир криминального бизнеса. Степень значимости персонажа может подчеркиваться просодическим оформлением его речи, степенью его освещенности, статикой/динамикой его нахождения в кадре, расположением его на переднем/заднем плане, работой камеры, которая может «следовать» за ним или «игнорировать» его, показывать его в полный рост или частично, крупным планом или средним, а также при помощи жеста, мимики, экспликации.

Психологическое состояние героя также может передаваться различно. Например, в сцене убийства Соллоццо и МакКласки внутреннее напряжение Майкла передается:

1. вербально (при помощи нетитрованной и недублированной итальянской речи, в которой явственно можно различить повторяющиеся слова “*tuο padre*” («твой отец»), столь значимые для Майкла, мстящего за покушение на отца);
2. аудиально (посредством шумовых эффектов – скрипа пробки, вынимаемой из бутылки, звука льющегося вина, звона бокалов, нарастающего шума приближающегося поезда, - а также отсутствия музыкального сопровождения до выстрела и финальная музыкальная тема в конце эпизода);
3. визуально (движение камеры от среднекрупного плана лица героя до сверхкрупного).

Эффект напряженного ожидания («*suspense*») может достигаться за счет эффекта обобщения и последующей конкретизации, создаваемого одновременно на нескольких уровнях – вербально (посредством введения вначале обобщенных высказываний, а затем все более конкретных (Bonasera: «*I believe in America. America has made my fortune and I raised my daughter in the American fasion...* »)), при помощи освещения, работы камеры, мизансцены – или же при помощи монтажа (в сцене крещения вопросы священника отделены от ответов Майкла сценами убийств). Напряжение и ощущение ужаса могут также передаваться за счет повторения определенных слов («*tuο padre*» в сцене убийства Солоццо и МакКласки), за счет лаконичности и просодического минимализма речи персонажа, при помощи повышения тона и увеличения громкости мелодии, диссонанса ее звучания, за счет значимого отсутствия музыкального сопровождения, посредством использования шумовых эффектов, а также учащения ритма чередования при монтаже.

Перечисленные контекстуальные смыслы определяют стилистику трилогии и составляют ее метасемиотический уровень. Следующий, *метаметасемиотический*, уровень, в основном, определяется взаимодействием контекстуальных смыслов, создаваемых при помощи основного художественного приема Ф.Ф. Копполы – *конфликта*, часто приводящего к возникновению смысловой полифонии.

Отдельно взятые случаи применения конфликта как основного смыслообразующего приема можно разделить на две группы, объединенные: 1) характером конфликтующих элементов и 2) типом взаимодействия между ними.

В первой группе мы выделяем визуальный, вербальный, аудиальный, вербально-визуальный, аудиовизуальный и аудиовербальный конфликт. Конфликт на визуальном уровне может быть внутрикадровым (например, плачущий ребенок на краденом ковре во второй части трилогии) или возникать в результате монтажа. В конфликт могут вступать как планы и эпизоды, непосредственно следующие друг за другом, так и находящиеся в

разных частях фильма и даже в разных фильмах трилогии. На вербальном уровне конфликт может происходить между репликами персонажей или внутри одной реплики (как, например, во фразе «Leave the gun. Take the cannoli», в которой в конфликт вступают концепты *business* и *family*). Под аудиальным конфликтом мы понимаем конфликт шумов/музыки (примером могут служить сцены, в которых вступают в конфликт звуки выстрелов со звуками фейерверка и музыкой, крики младенца или радостные крики празднующих – с предсмертными криками жертв, шум воды и шум приближающегося поезда – с тишиной). Вербально-визуальный конфликт – наиболее распространенный вид конфликта, создаваемый при помощи вертикального монтажа. Ярким примером могут служить вопросы священника и ответы Майкла в сцене крещения первой части трилогии, вступающие в конфликт с планами убийств. И, наконец, аудиовизуальный конфликт – конфликт между видеорядом и звуковым оформлением, за исключением речи персонажей. Одним из примеров такого конфликта является взаимодействие планов убитых со звуком святой воды, льющейся на младенца, в первой части трилогии. Можно выделить еще один, наиболее редкий, вид конфликта – аудиовербальный. Так, в сцене из первого фильма трилогии Майкл рассказывает Кей жутковатую историю успеха Джонни Фонтейна. Рассказ Майкла в данном случае вступает в конфликт с легкой и незамысловатой мелодией песни, исполняемой Джонни, и восторженными криками и аплодисментами его поклонниц.

Во второй группе мы выделяем вида конфликта: соположение (*apposition*) и противопоставление (*confrontation*). При соположении смыслы, реализуемые взаимодействующими элементами, дополняют друг друга. Во втором случае смыслы (концепты), реализуемые элементами, противопоставлены друг другу, и из этого противопоставления рождается принципиально новый смысл (реализуется новый концепт).

Конфликт может усугубляться наличием определенных общих черт между конфликтующими элементами. Например, членение вербальной фразы на синтагмы при помощи пауз может совпадать с монтажным членением видеоряда, который она сопровождает; структура песни, сопровождающей рассказ героя, может совпадать со структурой его рассказа; в планах, соединенных наплывом, возможно присутствие общих визуальных элементов, сходство поз и жестов персонажей (последнее особенно характерно для второй части трилогии из-за наличия в ней ретроспективных эпизодов).

Приведем наиболее яркий пример конфликта из кульминационного эпизода первой части – эпизода крещения, – в ходе которого Майкл Корлеоне становится крестным отцом для своего племянника. Режиссер использует метод параллельного монтажа, чередуя сцену крещения младенца со сценами убийств, совершаемых по соответствующему приказу Майкла.

Чередующиеся планы имеют единое вербальное и звуковое оформление: латинский текст молитвы и звучание органа, сопровождающие вначале религиозное таинство, накладываются затем на изображения наемных убийц, оружия и будущих жертв.

Согласно ритуалу, священник спрашивает младенца, верит ли тот в Бога, Отца Всемогущего, в Иисуса Христа, в Святой Дух и Святую Католическую Церковь. На каждый из вопросов Майкл Корлеоне – от лица ребенка – лаконично отвечает согласием (“I do.”). Незадолго до начала кровавой бойни младенец начинает кричать, предвосхищая крики погибающих, что – наряду с увеличением громкости и повышением тона музыки – усиливает напряжение. Непосредственно перед началом стрельбы крик и музыка ненадолго замолкают, образуя паузу, во время которой священник приступает к следующей серии вопросов.

План	Мизансцена	Текст
Средний план Майкла		Священник: Michael Francis Rizzi, do you renounce Satan?
	Убийца стреляет из ружья	
		Майкл: I do renounce him.
	Следующее убийство	
		Священник: And all his works?
	Следующее убийство	
		Майкл: I do renounce them.
	Мужчину и женщину убивают в постели	
		Священник: And all his prompts?
		Майкл: I do renounce them.
	Убийца, переодетый полицейским, убивает трех человек	
		Священник: Michael Rizzi, will you be baptized?
		Майкл: I will.
Планы убитых	На младенца льют святую воду, звук льющейся воды	
		Священник: Michael Rizzi, go in peace. And may the Lord be with you. Amen
Крупный план Майкла		

Конфликт в данном эпизоде (противоречие между религиозной церемонией и страшнейшим нарушением христианской заповеди – убийством) наблюдается одновременно на нескольких уровнях: визуальном, аудиальном, аудиовизуальном и вербально-визуальном. В тексте латинской молитвы зрителю легко различить многократно повторяемое имя Micael, которое, одновременно с обращением Michael, заставляет думать, что вопросы священника адресованы Майклу Корлеоне. Этому способствует и камера: в момент ответов она направлена на него. На самом же деле, священник обращается к младенцу, которого, по интересному совпадению, тоже зовут Майкл, а Майкл Корлеоне отвечает за своего крестника, не способного еще говорить. Тем не менее, у зрителя возникает впечатление,

что именно Майкл Корлеоне претендует на веру в Бога и отрицает Сатану – и лжет, так как последующие сцены опровергают его слова.

Как крестный отец ребенка, Майкл обязан подавать своему племяннику пример христианской добродетели и воспитывать его в вере к Богу. Однако церемония крещения становится для Майкла переломным моментом еще и потому, что он начинает новую жизнь как глава мафиозной группировки. Конфликт в данном эпизоде – на всех уровнях – приводит к смысловой полифонии: Майкл становится «крестным отцом» одновременно в двух ипостасях, соответствующих двум значениям слова *godfather*: 1. *a male godparent*; 2. *(informal) a man who controls a large criminal organization, especially in the mafia*. Посредством монтажа режиссер вскрывает двойственность натуры персонажа, а также выявляет его умение быть членом обеих «семей» на условиях каждой из них – через религию и насилие.

Вопросы священника отделены от ответов Майкла сценами убийств, что создает дополнительное напряжение за счет эффекта ожидания, с одной стороны, и позволяет каждой отдельной реплике вступать в конфликт с видеорядом – с другой. Более того, ритм при подобном чередовании ускоряется по сравнению с тем, что наблюдалось в начале эпизода. Период чередования сокращается от начала эпизода к концу, что увеличивает динамику и напряжение, достигающее своего апогея при завершении обряда, когда священник льет на младенца святую воду. Звук льющейся воды и латинские слова молитвы, произносимые при этом (“*In nomine Patris | et Filii | et Spiritus Sancti*”), смонтированы с планами убитых таким образом, что монтажные стыки совпадают с паузами, просодически оформляющими синтагматическое членение фразы.

Конфликт на аудиовизуальном уровне вызывает ассоциации с ритуалом сатанинского крещения – крещения кровью, часто сопровождаемого человеческими жертвами. Конфликт усугубляется за счет ассоциаций между латинской формой имени “*Micael*”, многократно повторяемой священником, и архангелом Михаилом, которого римская католическая церковь признает главным врагом Сатаны и падших ангелов. В то же время, под влиянием эсхатологических христианских трудов Св. Михаилу стали приписывать не только победу над Сатаной, но и роль судьи на Страшном суде. В свете этого, расправу, учиненную Майклом над врагами, можно рассматривать как воздаяние за их грехи. Действуя в интересах бизнеса, Майкл все же мог осуществлять кровную месть за брата Санни. Таким образом, Майкл берет на себя право судить и наказывать – мотив, который впоследствии будет развит в частях II и III.

Во второй части трилогии в центре внимания режиссера - две темы:

1) история итальянской эмиграции в США в начале двадцатого века и
2) взаимоотношения внутри семьи, а именно, тема «отец и сын». Две параллельные сюжетные линии образуют сложный воображаемый диалог

Майкла с отцом о том, каким должен быть хороший отец, каким должен быть хороший сын. Диалог создается, прежде всего, с помощью параллельного монтажа с использованием ретроспекции и наплывов. Эпизоды из напряженной деловой и драматичной семейной жизни Майкла сменяются ретроспективными эпизодами истории жизни Вито – убийство его семьи на Сицилии, приезд в США, первые заработки, первые друзья, первые преступления во имя семьи, возвращение на Сицилию, месть убийце родителей.

Характерной особенностью второй части трилогии – помимо структурообразующего параллельного монтажа – является использование техники наплыва, когда в одном кадре соединяются часть финального кадра предыдущего эпизода с частью начального кадра следующего эпизода. Нередко таким образом в кадре оказываются Майкл и молодой Вито (иногда с маленьким Майклом на руках). Соположение этих принадлежащих разным эпохам фигур в одном кадре призвано поддержать мысленный диалог Майкла с отцом и позволить зрителю провести аналогию / сравнить отца и сына.

Практически каждый монтажный переход к ретроспективному эпизоду и обратно создает конфликт между историей жизни Вито (историей мнимого и кровавого «успеха») и историей Майкла (историей горьких разочарований и потерь). Вито удается выжить в незнакомой стране, удается создать и обеспечить семью, завоевать авторитет и, в конечном итоге, получить власть над людьми – все во имя семьи. Майкл, решительно настроенный защитить свою семью от опасностей любыми способами, теряет ее: умирает мать, гибнет нерожденный ребенок, уходит Кей, по его приказу убивают брата Фредо. Чем дальше идет он по пути защиты семьи, чем бескомпромисснее он действует, тем страшнее результат его действий.

На последнем, метаметасемиотическом, уровне контекстуальные смыслы, соединяясь, доводят до зрителя основную идею режиссера: цель не оправдывает средства; ничто не может оправдать убийство; насилие, совершенное во имя семьи, оборачивается против нее: она пожирает сама себя. Успех Вито – кажущийся, ведь его семья дорого заплатила за него: оба старших сына, зять и невестка убиты, младший сын и дочь – глубоко несчастные люди, ставшие, по сути, рабами созданной им криминальной семьи, выход из которой один – смерть.

Во втором параграфе «Роль символов в передаче эстетического содержания-намерения» рассматриваются ключевые символы трилогии: *канноли, апельсин, оливковое масло, рука и дверь*. Данные символы могут актуализировать один или несколько базовых концептов кинопроизведения, подчас вступающих в конфликт друг с другом, и таким образом порождать смысловую полифонию. Так, например, рука реализует концепт *power*, традиционные итальянские пирожные канноли реализуют концепт *family*, а

статуя Свободы символизирует Америку, апельсин реализует сразу несколько ключевых концептов (*family*, *business* и *power*), а также, в результате приращения смыслов, символизирующем жизнь и смерть, а точнее, границу между ними.

Проведенный анализ показал, что символ в художественном кинотексте может выступать как средство актуализации одного или нескольких ключевых концептов, подчас вступающих в конфликт друг с другом, образуя новые смыслы. Кроме того, новые смыслы могут порождаться и в результате конфликта символической детали с другими элементами фильма (как вербальными, так и визуальными). Данные смыслы служат основой для идейно-художественного содержания фильма.

В третьем параграфе «Анализ ключевых концептов трилогии *The Godfather*» выделяются ключевые концепты трилогии, которые, взаимодействуя друг с другом и с другими элементами фильма, могут порождать смыслы, лежащие в основе идейно-художественного замысла произведения: *America* («Америка»), *Sicily* («Сицилия»), *family* («семья»), *Catholicism* («католичество»), *business* («бизнес»), *power* («власть») и *godfather* («крестный отец»). Данные концепты реализуются в трилогии визуально, вербально, а также в результате конфликта визуального и вербального.

Каждый из этих концептов (кроме *Sicily*) содержит внутренний конфликт: *family* включает в себя конфликт между значением «группа родственников» и значением «криминальная группировка», а также между сицилийским и американским пониманием семьи; в концепте *America* в конфликт вступают традиционные ценности американского общества и реальность, опровергающая существование этих ценностей; *Catholicism* включает в себе конфликт между верой и церковью, оказывающейся в трилогии крупнейшим «мафиози»; в *business* значение «дело, ответственность, долг» вступает в конфликт со значением «коммерческая деятельность»; *power* предполагает конфликт между наличием власти физической и материальной и отсутствием власти духовной, власти сохранить любовь, семью и собственную душу.

Обладая внутренним конфликтом, данные концепты (на более высоком уровне, а на более низком – их реализации) могут также взаимодействовать, вступая в конфликт друг с другом. Конфликт при этом может происходить на вербальном, визуальном, аудиовизуальном и вербально-визуальном уровнях. Концепты характеризуются также приращением смыслов, обладая смысловой полифонией. Так, концепт *family* вступает в конфликт и пересекается с концептами *business*, *Catholicism*, *America* и *Sicily*; концепт *business* включает в себя элемент *power* и вступает в конфликт с концептом *Catholicism*, концепт *Catholicism* включает в себя компонент *power* и вступает

в конфликт с *family* и *business*, *America* вступает в конфликт с *business* и *power*, а концепт *godfather* включает в себя все остальные концепты.

Четвертая глава «Семиотические и когнитивные особенности смыслообразования в фильме *Apocalypse Now*» исследуется взаимодействие вербальной и невербальной составляющих, ключевых концептов и символических деталей, приводящее к созданию смыслов, лежащих в основе идейно-художественного содержания фильма *Apocalypse Now*.

Несмотря на то, что сюжет фильма крайне прост и сводится к нескольким фразам (капитан Бенджамин Уиллард получает задание отправиться в джунгли Камбоджи и убить полковника Уолтера Курца, по слухам, сошедшего с ума; Уиллард отправляется в путешествие по реке в патрульной лодке с командой из пяти человек и, пройдя сквозь многочисленные испытания, убивает его), метаметасемиотическая нагруженность данного кинотекста настолько велика, что в нем, если и возможно выделить отдельные пласты, то их отдельное описание не представляется возможным. Более того, выделение и описание лишь семантического (то есть, в данном случае, сюжетного) уровня не даст исчерпывающее представление как об идейно-художественном содержании кинофильма и его стилистике, так и о характере взаимодействия вербальной и невербальной составляющих.

Анализ текста фильма *Apocalypse Now* на семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом уровнях, а также его концептуальный анализ, позволили прийти к следующим выводам.

На метасемиотическом уровне создаются многочисленные и сложные контекстуальные смыслы, в числе которых – множество библейских и языческих аллюзий. Данные контекстуальные смыслы вступают в сложное взаимодействие друг с другом, образуя на третьем, метаметасемиотическом, уровне идейно-художественный замысел фильма.

Ключевые концепты фильма – *family*, *war*, *end*, *apocalypse*, *addiction*, *insanity*, *absurdity*, *destruction* – заявлены уже в первом эпизоде: капитан Уиллард ожидает очередного задания в отеле в Сайгоне. Эпизод открывается призрачной картиной джунглей за клубами желтого дыма под шум пролетающих мимо вертолетов и начальные аккорды композиции *The End* группы The Doors. Как только начинают звучать слова песни, меж деревьями вспыхивает напалм.

Кадр	Мизансцена	Текст
ОП: Кокосовые пальмы.	В кадре проносится желтый дым. Тихо звучит музыка. Взрыв напалма. Мимо пролетают вертолеты.	Песня: <u>This is the end</u> Beautiful friend

<p>Деревья, вертолеты и огонь постепенно исчезают; объектив камеры медленно перемещается; вначале он направлен на фотографию жены Уилларда, на ее письма, разбросанные по столу, затем на пачку сигарет и стакан алкоголя, затем на руку Уилларда с сигаретой, затем на пистолет, лежащий рядом на простыне.</p>	<p>На этот фон накладывается перевернутое изображение лица мужчины (Уилларда). Его глаза открыты. Следом накладывается изображение вентилятора.</p>	<p>This is the end, My only friend, <u>the end</u>, Of our elaborate plans, <u>the end</u> Of everything that stands, the <u>end</u> No safety or surprise, the <u>end</u>, <u>I'll never look into your eyes... again</u> Can you picture what will be So limitless and free Desperately in need... of some... stranger's hand In a... desperate land Lost in a Roman... <u>wilderness of pain</u> <u>And all the children are insane</u> All the children are insane Waiting for the summer rain, yeah</p>
--	---	--

Пальмы, огонь и вертолеты окутаны желтым и черным дымом, который постепенно рассеивается. На этот полупрозрачный фон накладывается перевернутое изображение лица Уилларда в левой части кадра, а в правой – вентилятор из номера гостиницы. Данную сцену следует рассматривать в соотношении с заключительным кадром фильма, в правой части которого изображена голова каменного истукана, а в левой наложено полупрозрачное изображение раскрашенного зеленой краской лица Уилларда, огня и пролетающего вертолета.

Концепт *end*, возникающий в начальных кадрах (многократно повторяемое в песне «the end», голова истукана), замыкание сильных позиций начала и конца фильма, вращение пропеллеров и вентилятора, сопровождаемое круговым движением объектива, а также объединение в одном эпизоде прошлого (воспоминания Уилларда), настоящего (Уиллард в отеле) и будущего (истукан является своеобразной отсылкой к тому, что ждет Уилларда на задании) служат реализации концепта *apocalypse*, вызывая ассоциации со словами из Откровения Иоанна: «I am Alpha and Omega, the beginning and the ending, saith the Lord, which is, and which was, and which is to come, the Almighty» [King James' Bible, Revelation 1.8]. Таким образом, концепт *apocalypse* реализуется в данном эпизоде в результате конфликта-соположения между концептом *end*, реализованным в начале фильма (данный конкретный конфликт принимает форму противопоставления), кольцевой структурой фильма (возникающей благодаря конфликту между начальным и конечным эпизодом фильма), круговыми движениями камеры и отдельными визуальными элементами внутри кадра, соединенными наплывом.

Таким образом, ключевые концепты могут быть реализованы при помощи семасиологической и различных семиотических систем, а также в результате конфликта этих систем. Тот или иной концепт может быть реализован вербально – в репликах персонажей, в словах песни, в надписях. Так, например, концепт *insanity* на вербальном уровне реализуется не только в прилагательном *insane* (строка из песни «And all the children are insane») и в ряде синонимов («crazy», «loco», «spaced out», «mad»), но и неочевидным, на первый взгляд, образом в репликах персонажей («They are everywhere»), в тексте письма («Sell the house. Sell the car. Sell the kids»).

На визуальном уровне концепт может актуализироваться в мизансцене и действиях персонажей (например, реализация концепта *war* в сценах военной атаки, женщина с ребенком на руках как реализация концепта *family*), в детали (письма и фотография жены Уилларда как реализация концепта *family*, пистолет как реализация концепта *war* и *destruction*), в том числе и символической (камуфляжная раскраска лица как реализация концептов *war* и *insanity*), а также в графическом оформлении надписей («I'm never coming home back» - концепт *destruction*).

Концепт может получать реализацию в самой структуре фильма: замыкание сильных позиций начала и конца фильма способствует реализации концепта *apocalypse*. Этот же концепт реализуется благодаря актуализации концепта *end* в самом начале фильма, представляя собой аллюзию на фразу из Откровения Иоанна «I am Alpha and Omega, the beginning and the ending...». В данном случае важную роль играет место реализации концепта в структуре фильма, что способствует актуализации другого концепта: концепт *end* вступает в конфликт с местом его реализации в структуре фильма, и данный конфликт актуализирует концепт *apocalypse*.

Концепт может быть реализован в результате конфликта как вербальных и невербальных средств, так и между различными невербальными средствами. Такой конфликт может создаваться посредством параллельного и вертикального монтажа (т.е. происходить на собственно визуальном и на аудиовизуальном или вербально-визуальном уровнях). Так, например, концепт *absurdity* возникает в результате конфликта между видеорядом (Клин погибает) и вербальным компонентом (голосовое письмо его матери, призывающей держаться подальше от пуль). При этом, одновременно, вступают в конфликт концепты *war* и *family*.

Вербально-визуальный конфликт, в результате которого актуализируется концепт, не обязательно должен происходить в одной и той же сцене – элементы, вступающие в конфликт, могут быть рассредоточены по разным сценам. Так, например, концепт *destruction*, актуализирующийся вербально в репликах персонажей (Уиллард о Курце: «...he broke from himself. I'd never seen a man so broken up and ripped apart...», фотожурналист: «... I'm fucking splitting...») накладывается в сознании зрителя на планы

расчлененных тел несколькими сценами раньше. Таким образом, концепт *destruction* реализуется наиболее полным образом, одновременно в буквальном и в переносном смысле слова.

Концепты могут реализовываться в результате конфликта между видеорядом и музыкальным сопровождением (как, например, концепт *war*, возникающий в конфликте между сценой вертолетной атаки и музыкой Вагнера или концепт *addiction*, возникающий в результате конфликта психоделической музыки и видеоряда). Концепт *destruction* в сцене вертолетной атаки реализуется в результате конфликта, создаваемого посредством параллельного монтажа, чередующего планы летящих вертолетов с планами мирной вьетнамской деревни.

Конфликт, служащий реализации концепта, может происходить и на собственно вербальном уровне, между репликами персонажей. Так реализуются концепты *absurdity* и *insanity* в результате конфликта между репликами «Captain, he is dead, he is dead, Clean's dead» и «Find the dog! Where's the dog?! We've got to go back to get the dog!» Следует отметить, что конфликт может происходить и внутри одного предложения: концепт *insanity*, реализующийся в «Sell the kids» (в письме Коуи), в действительности, возникает в результате конфликта между «sell» и «kids».

Концепты могут актуализироваться и в результате конфликта, происходящего между различными компонентами кадра, соединенными техникой наплыва. Таким образом реализуется концепт *apocalypse* в результате конфликта между различными элементами первого плана, открывающего фильм: дымом, огнем и вертолетами, олицетворяющими прошлое Уилларда, планом его лица в номере отеля (его настоящее) и головой каменного идола, отсылающей зрителя к событиям будущего. Следует отметить, однако, что данный конфликт является лишь частью того сложного конфликта, который реализует концепт *apocalypse* в данной сцене.

В конфликт может вступать движение камеры с мизансценой. Так, в упомянутом примере вращение пропеллеров вертолетов и вентилятора вступает в конфликт с движением камеры по кругу. Данный конфликт усугубляется за счет кольцевой структуры всего фильма и способствует реализации концепта *apocalypse*.

Конфликт может происходить и на собственно аудиальном уровне между музыкальным сопровождением и его значимым отсутствием. Это имеет место в сцене вертолетной атаки, где конфликт, создаваемый на визуальном уровне при помощи параллельного монтажа, усиливается за счет конфликта на аудиальном уровне («Полет Валькирий» Вагнера, сопровождающий планы вертолетов, вступает в конфликт с отсутствием музыкального сопровождения у планов вьетнамской деревни).

Просодическое оформление речи персонажа может вступать в конфликт с работой камеры: просодическая невыразительность речи Кэрри в сцене в вертолете сопровождается работой камеры, принимающей точку зрения Лэнса, что способствует реализации концепта *absurdity*. Реализации концепта может способствовать конфликт между фразой и ее просодическим оформлением: так, просодическое оформление реплики Роуча «He's close, man. He's real close» указывает на то, что ее не нужно воспринимать буквально, что приводит к реализации концепта *end*.

В фильме *Apocalypse Now* можно выделить следующие примеры конфликта-соположения и конфликта-противопоставления. Примером конфликта-противопоставления может служить сцена убийства Клина, где концепт *absurdity* возникает из конфликта видеоряда, реализующего концепт *war*, с голосовым письмом матери, реализующим концепт *family*. Пример соположения – монолог Кэрри о невидимой стеклянной стене, разделяющей людей и не дающей им понять друг друга, вступающий в конфликт с видеорядом, подчеркивающим тот факт, что разговор персонажей представляет собой «диалог глухих». Результатом этого конфликта является реализация концепта *absurdity*. Как и при противопоставлении, при соположении в конфликт могут вступать различные семиотические системы. Так, например, соположение может представлять собой не только вербально-визуальный конфликт, но и аудиовизуальный: музыкальное сопровождение (психоделическая музыка) неоднократно на протяжении фильма вступает в конфликт с техникой съемки (наплыв), с символическими деталями (дым, туман), с освещением (контрастное освещение, мерцающий свет, вспышки молнии, расплывающиеся лампочки, подсвеченный дым), передавая измененное состояние сознания персонажей и способствуя реализации концептов *insanity* и *addiction*.

В конфликт вступают и сами концепты: *family* вступает в конфликт с *war*, *insanity* – с *absurdity*, *war* – с *insanity*, *addiction*, *absurdity*, *destruction*, *end*, *apocalypse*. Если первый из упомянутых конфликтов принимает форму противопоставления, то остальные, скорее, являют собой случай соположения, так как расширяют свою ассоциативную сферу друг за счет друга. Ассоциативная сфера концептов расширяется и за счет дополнительных смыслов, не выделенных нами в числе ключевых концептов фильма. Так, например, концепт *family* подразумевает жизнь и способность человека любить; концепты *war* и *insanity* ассоциируются с первобытностью и животным началом в человеке, со смертью, а также с обрядами инициации и языческими представлениями о священном; концепт *war* ассоциируется с аттракционом / праздником; а концепт *apocalypse*, не исключая библейских ассоциаций, приобретает самый обобщенный смысл. Данные дополнительные смыслы образуются благодаря стилистике фильма – при помощи самых различных семиотических систем (освещение, звуковое

оформление, монтаж, экспликация и т.д.), а также благодаря использованию символической детали.

В фильме *Apocalypse Now* можно выделить несколько ключевых символов: камуфляж, река, дым/туман, каждый из которых обладает смысловой полифонией. Так, камуфляжная раскраска реализует концепты *war* и *insanity*, а также является символом первобытности, животного начала в человеке, и смерти. Река является символом христианского пути, символом времени жизни и выступает границей двух миров – мира живых (концепт *family*) и мира мертвых (концепты *war*, *apocalypse*). Дым и туман символизируют неопределенность (на этой войне никто не понимает смысла и цели происходящего) и мучительные поиски истины блуждающей душой.

Ключевые концепты фильма могут вступать в конфликт с данными символическими деталями, в результате чего, благодаря полифоничности символов, образуются новые сложные смыслы (например, концепт *end* вступает в конфликт с символом *река*, вызывая ассоциации со смертью, с загробным царством/ царством мертвых, с языческим адом и реализуя концепт *apocalypse*).

Таким образом, в киноповествовании отчетливо проступают два основных ассоциативных пласта: языческий и христианский. Так, Уиллард предстает одновременно грешником и древним героем – живым, которому предстоит спуститься в царство мертвых и совершить подвиг. Его путешествие в патрульной лодке на реке ассоциируется с путешествием по реке мертвых Стикс по кругам ада. В то же время, его путешествие по реке ассоциируется с христианским путем поиска истины. Война предстает языческим обрядом инициации и христианским концом света – апокалипсисом. Полковник Курц ассоциируется одновременно с шаманом, языческим божеством, карающим Богом Апокалипсиса, Антихристом, Зверем Апокалипсиса и Сатаной.

Взаимодействие смыслов на метасемиотическом уровне приводит к образованию идейно-художественного содержания фильма на метаметасемиотическом уровне: цель не оправдывает средства; давая волю темной стороне своей натуры, даже ради некой высшей цели, человек постепенно теряет человеческое лицо, духовно «умирает». Существование «по ту сторону добра и зла» ведет человеческую личность к саморазрушению, а человечество – к апокалипсису.

В заключении работы подводятся итоги исследования и делаются основные выводы.

1. Кинотекст поддается анализу на семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом уровнях, а также концептуальному анализу.

2. В большинстве проанализированных нами случаев результатом взаимодействия элементов фильма становится появление новых контекстуальных смыслов, важных для отдельно взятого эпизода или сцены. Данные смыслы возникают за счет использования как вербальной, так и невербальной составляющих (монтажа, освещения, цвета, костюма, мизансцены, работы камеры, актерской игры, а также включения в текст фильма символической детали). Потеря такого контекстуального смысла при просмотре «нарративного» кино не препятствует пониманию фильма в целом. Вместе с тем в ряде случаев контекстуальные смыслы сливаются в единое значимое целое, которое в соединении с другими образует глобальный смысл фильма, его идейно-художественное содержание. Контекстуальные смыслы поддаются анализу на семантическом и метасемиотическом уровнях, которые, в свою очередь, служат основой для определения идейно-художественного содержания на третьем, метаметасемиотическом, уровне.
3. Основным авторским приемом создания смыслов Ф.Ф. Копполы является *конфликт*. Конфликт как художественная основа фильма, служащая образованию смыслов на мета- и метаметасемиотическом уровнях, основан на намеренном столкновении двух или более значимых элементов фильма, смыслы которых, соединяясь, образуют качественно новый смысл. Конфликт может приводить к возникновению *смысловой полифонии*, в том числе на уровне концептов и их реализаций.
4. Отдельно взятые случаи применения конфликта как основного смыслообразующего приема можно разделить на две группы, объединенные: 1) характером конфликтующих элементов и 2) типом взаимодействия между ними. В первую группу мы выделяем: вербальный, визуальный, аудиальный, вербально-визуальный, аудиовизуальный и аудиовербальный конфликт. Ко второй группе относятся те случаи, где взаимодействие между компонентами можно охарактеризовать либо как соположение (*apposition*), либо как противопоставление (*confrontation*). *Соположением* мы называем особую разновидность конфликта, где находящиеся в формальном столкновении друг с другом значимые элементы усиливают и дополняют содержащиеся в них смыслы и служат реализации единого смысла (концепта). При *противопоставлении* элементы сталкиваются и противопоставляются друг другу, в результате чего образуется принципиально новый смысл (реализуется новый концепт).

5. Основными средствами создания конфликта на визуальном уровне в творчестве Ф.Ф. Копполы служит параллельный монтаж, однако конфликт может быть и внутрикадровым, будучи выраженным в мизансцене или в технике наплыва. Конфликт может происходить не только между сценами, непосредственно соединенными при помощи монтажа, но и между сценами, занимающими различное положение во временном пространстве фильма, и даже сценами из разных частей трилогии. Один монтажный кусок при этом накладывается на другой в сознании зрителя, что способствует образованию новых смыслов.
6. На вербальном уровне конфликт может происходить внутри одной реплики (или предложении, если речь идет о письменном тексте) или между репликами. На аудиальном уровне конфликт может происходить между музыкой и шумами, а также между музыкой и ее значимым отсутствием. Основное средство создания вербально-визуального (между репликами персонажей и видеорядом) и аудиовизуального (между музыкой и/или шумами и видеорядом) конфликтов – вертикальный монтаж. Обе разновидности конфликта могут быть рассредоточены во времени по отношению к видеоряду. При этом, как и в случае подобного конфликта на визуальном уровне, видеоряд соотносится в сознании зрителя с репликами персонажей /музыкой (техника «двойной экспликации»). На аудиовизуальном уровне музыка и шумы могут вступать в конфликт не только с содержанием кадра, но и с движением камеры (например, в случае когда переход со среднего плана на крупный сопровождается шумовым или музыкальным крещендо, повышением тона музыки и т.д.). В данном случае значимыми параметрами являются повышение/понижение громкости музыки, повышение/понижение тона, ассонанс/диссонанс, паузы, характер звучания, музыкальный жанр. При аудиовербальном конфликте (между словами персонажей и музыкой/шумами) важную роль играют структура песни/музыкального сопровождения, повышение/понижение тона, паузы.
7. Конфликт между ключевыми концептами фильма и их конкретными реализациями также может происходить на нескольких уровнях – визуальном, вербальном, аудиовизуальном и вербально-визуальном – и на всех уровнях приводит к образованию полифонии смыслов. То же самое касается конфликта между символом и семиотическими подсистемами кинотекста, а также между концептом и символом. Кроме того, в конфликт могут вступать концепты внутри полифоничного символа, служащего их реализацией.

8. Конфликт может усиливаться за счет наличия общих черт у конфликтующих элементов (общность структуры, одинаковые детали, сходство жестов, поз и т.д.).
9. В кинотексте можно выделить определенное число ключевых концептов, которые, взаимодействуя, порождают смыслы, понимание которых необходимо для определения идейно-художественного содержания фильма на метаметасемиотическом уровне.
10. В трилогии *The Godfather* реализуются концепты *family, business, power, America, Sicily, Catholicism* и *godfather*, а в фильме *Apocalypse Now* - концепты *family, war, end, apocalypse, addiction, insanity, absurdity* и *destruction*.
11. Ключевые концепты фильма могут актуализироваться при помощи семасиологической системы (язык) или посредством той или иной семиотической системы (мизансцена, раскадровка, звуковое оформление и монтаж), а также при помощи конфликта. Данные актуализации могут вступать в конфликт друг с другом, а на более высоком уровне взаимодействуют и сами концепты, образуя новые смыслы.
12. Концепты характеризуются также приращением смыслов, обладая, таким образом, смысловой полифонией. Внутри каждого отдельного концепта может быть заключен конфликт. В одном визуальном элементе могут реализоваться сразу несколько концептов, подчас образуя сложные полифоничные символы.
13. Символ в художественном фильме может выступать как средство актуализации одного или нескольких ключевых концептов, подчас вступающих в конфликт друг с другом, образуя новые смыслы. Кроме того, новые смыслы могут порождаться и в результате конфликта символической детали с другими элементами фильма (как вербальными, так и визуальными). Данные смыслы могут служить основой для идейно-художественного содержания фильма.
14. В трилогии *The Godfather* можно выделить следующие ключевые символы: *апельсин* (реализующий концепты *family, business, power* и символизирующий границу между жизнью и смертью), *канноли* (концепты *family, business*), *статуя Свободы* (символ Америки), *рука* (концепт *power*), *оливковое масло* (концепт *Catholicism*, символ мира), *дверь* (граница миров). В фильме *Apocalypse Now* символами являются *камуфляж* (концепты *war, insanity*, символ первобытности, животного начала в человеке, смерти), *река* (символизирующая христианский путь, время

жизни, и выступающая границей мира живых и мира мертвых) и *дым/туман* (символ неопределенности, неизвестности, поиска истины).

15. На основе анализа трилогии Ф.Ф. Копполы *The Godfather* и фильма *Apocalypse Now* можно говорить о кинодискурсе, образуемом фильмами Ф.Ф. Копполы 1970х годов, отличающемся определенным набором мотивов («семья», «насилие», «жизнь – смерть», «человек – Бог», трансформация героя, поиски истины), идей («цель не оправдывает средства», «пути обратно нет»), стилистики (использование таких приемов как параллельный и вертикальный монтаж, наплывы, игра со светом, символическая деталь, конфликт, полифония), а также присутствием библейских аллюзий.

Так, семья, как источник и средоточие жизни, в обоих фильмах представлена как высшая ценность. Герои постоянно встают перед выбором, преступить ли нормы человеческой морали и лишиться ли жизни другого человека. При этом и сами они постоянно подвергаются опасности, оказываясь на грани жизни и смерти. Жизнь и смерть при этом понимаются не только в прямом смысле, но и в переносном: лишая жизни другого, они переживают смерть духовную. Вместе с тем, совершая этот непростой выбор, герои претерпевают трансформацию, их личность кардинально меняется, и повернуть этот процесс вспять, невзирая на все их попытки, невозможно. В конечном итоге, они идут по пути саморазрушения. Основная мысль режиссера: цель не оправдывает средства, насколько бы высокой она ни была. В то же время, путь героя – это путь поиска истины, и этим отчасти объясняется присутствие в обоих фильмах христианского ассоциативного пласта и большого количества библейских аллюзий. Общими аллюзиями для всех фильмов являются мотив «Судный день» и ассоциация героя с карающим Богом Апокалипсиса, а также со Спасителем. Много общего присутствует и в стилистике фильмов: для передачи вышеупомянутых смыслов режиссер использует сходный набор механизмов смыслообразования.

16. Результаты проведенного анализа могут быть далее использованы в практике киноперевода, в обучении студентов-филологов стилистическому и поэтическому анализу креолизованного текста фильма, а также в преподавании английского языка методом просмотра и обсуждения англоязычного кино.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях автора:

1. Попова И.А. К вопросу о семантике, метасемиотике и метаметасемиотике креолизованного текста. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. № 1, т. 1. СПб. 2011. С. 131 – 138. (0,5 п.л.).
2. Попова И.А. Символ как средство реализации ключевых концептов креолизованного текста (на примере символа «апельсин» в трилогии Ф.Ф. Coppola «Крестный отец»). // Вестник Тамбовского государственного университета. Выпуск 11(3). Тамбов, 2011. С. 257 – 261. (0,4 п.л.).
3. Попова И.А. Конфликт визуального и вербального как художественный прием в творчестве Ф.Ф. Coppola. // Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». 12 – 15 апреля 2010 г. М.: Издательство Московского университета, 2010. С. 316 – 318. (0,1 п.л.).
4. Попова И.А. Опыт анализа креолизованного текста на семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом уровнях // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011». М. МАКС Пресс, 2011. С. 29 – 31. (0,1 п.л.).
5. Popova I.A. The conceptual world of F.F.Coppola (*The Godfather and Apocalypse Now*). // Сборник материалов X Международной конференции ЛАТЕУМ “Linguistic and ELT Today: Tradition and Innovation”. М., 2011. С. 152 –154 (0,2 п.л.).
6. Popova I.A. Meaning in Film: Conceptual Approach. // Ахмановские чтения 2010. Ломоносовские чтения 2011. М., МАКС Пресс, 2011. С. 74 – 81 (0,6 п.л.)