

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Армавирский государственный педагогический университет»

На правах рукописи

Линник Анастасия Александровна

**СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА ОТЦА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ
КИНОДИСКУРСЕ**

10.02.19 – Теория языка

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Катермина Вероника Викторовна

Армавир – 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЙ КИНОДИСКУРСА И ГЕНДЕРА.....	12
1.1 Понятие и структура кинодискурса. Проблема соотношения кинофильма и кинотекста, сценарий как текст	12
1.2 Понятие кинообраза. Способы репрезентации образов в кинодискурсе	20
1.3 О междисциплинарных исследованиях феномена гендера. Определение понятия гендера	25
1.4 Исследования маскулинности. К вопросу о понятии и типах маскулинности.....	31
1.5 Понятие отцовства, типы отцовства.....	37
Выводы к главе 1.....	47
ГЛАВА 2. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ И ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА ОТЦА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ КИНОДИСКУРСЕ.....	49
2.1 Анализ материала исследования	49
2.2 Способы воплощения лингвистической составляющей отцовских образов в англоязычном кинодискурсе	55
2.2.1 Автодискурс как способ репрезентации автопортрета персонажа-отца.....	56
2.2.2 Гетеродискурс как способ репрезентации портрета персонажа-отца.....	85
2.3 Способы воплощения экстралингвистической составляющей отцовских образов в англоязычном кинодискурсе	106
2.3.1 Роль музыкального сопровождения в репрезентации взаимоотношений персонажей-отцов с детьми	106
2.3.2 Экстралингвистические способы репрезентации образа отца. Виды планов, приемы остановки кадров и замедленной съемки.....	112

2.3.3 Монтаж как средство репрезентации кинообраза отца.....	120
2.3.4 Вклад актера в воплощение отцовского образа в кинодискурсе.....	123
Выводы к главе 2.....	128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	130
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	136
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА.....	154

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено анализу способов репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе XX-XI вв. Благодаря реализации темы отцовства в англоязычной кинематографической картине мира становится возможным проследить способы репрезентации разнообразных образов отцов.

Выступая сложным образованием, кинодискурс имеет тесную связь с понятием кинообраза. Кинообраз характеризуется рядом особенностей, отличающих его от словесного или художественного образа, и может быть реализован лингвистически с помощью различных языковых средств, подчеркивающих влияние на кинореципиента кинематографических средств и приемов.

В рамках анализа кинодискурса, посвященного родительству, отцовские дискурсы зачастую созвучны друг с другом и в то же время могут быть противоречивы. Отчасти это поясняется тем, что сконструированная идентичность «отца» до сих пор является недостаточно исследованной.

Степень разработанности темы исследования. Множество работ посвящено анализу кинодискурса и кинофильмов с точки зрения лингвистического феномена [Ефремова, Слышкин, 2004; Зайченко, 2011; Зарецкая, 2010; Игнатов, 2007; Илюхин, 2016; Казакова, 2014; Назмутдинова, 2008; Олянич, 2015; Самкова, 2011; Юлдашбаев, 2011; Kozloff, 2000]. Кинообраз, как и словесный образ, обладает лингвистическими художественными средствами выразительности наряду со специфическими кинематографическими приемами [Любивая, 2016; Нелюбина, 2015; Соколова, 2013].

В современной лингвистической парадигме понятие гендера появилось во второй половине XX века, гендерные исследования в лингвистике ориентировались на системные описания женских и мужских особенностей речи, изучение проблем андроцентричности языка, взаимосвязи биологического пола с грамматической категорией рода, функционирования языка в культуре и взаимосвязи его с гендером [Дежина, 2017; Кирова, 2009; Ласкова, 2001; Коатс,

2005; Lakoff, 2004]. Постепенно начали приобретать популярность работы об отражении мужской гендерной идентичности в языке [Здравомыслова, Тёмкина, 2018; Ильиных, 2011; Кон, 2001, 2006, 2017; Connell, 2005; Dowd, 2000].

В ракурсе данных работ актуальными, но не получившими исчерпывающего освещения, остаются вопросы, связанные с лингвистической и экстралингвистической репрезентацией в кинодискурсе образа отца. С течением времени идет процесс преобразования образа отца как частично противоречивого феномена, находящего отражение в англоязычном кинодискурсе, следовательно, существует необходимость в дальнейшем изучении способов его репрезентации в данной сфере, что представляет значительный лингвокультурологический потенциал.

Актуальность настоящего диссертационного исследования обусловлена необходимостью изучения лингвистических и экстралингвистических способов репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе. В сравнении со словесным образом, кинообраз представляет важность для лингвистического исследования ввиду своего двухкомпонентного наполнения, воплощенного единством лингвистической и экстралингвистической составляющих. Специфические приемы кинематографа сравниваются с традиционными языковыми художественными средствами выразительности, помогающими создать образ персонажа-отца в отдельно взятом кинопроизведении, и тем самым способствуют новому прочтению отцовского образа в кинодискурсе.

Объектом исследования является репрезентированный лингвистически и экстралингвистически образ отца в кинодискурсе.

Предмет изучения – лингвистические и экстралингвистические способы репрезентации кинообраза отца.

Материал исследования представлен кинофильмами, ведущими темами которых выступают отцовство, взаимоотношения отцов и детей: «Убить пересмешника» (ориг. *To Kill a Mockingbird*, 1962, USA), «Отец невесты» (ориг. *Father of the Bride*, 1991, USA), «Ребята по соседству» (ориг. *Boyz 'N the Hood*, 1991, USA), «Я – Сэм» (ориг. *I Am Sam*, 2001, USA), «Мой мальчик» (ориг. *About*

a Boy, 2002, UK, USA, France, Germany), «В погоне за счастьем» (ориг. *Pursuit of happiness*, 2006, USA), «Дитя с Марса» (ориг. *Martian Child*, 2007, USA), «Мальчики возвращаются» (ориг. *The Boys Are Back*, 2009, Australia, UK), «Живая сталь» (ориг. *Real Steel*, 2011, USA), «Бесконечно белый медведь» (ориг. *Infinitely Polar Bear*, 2014, USA), «Хотел бы я быть здесь» (ориг. *Wish I Was Here*, 2014, USA). Основными единицами материала, позволившими исследовать лингвистическую составляющую отобранных кинофильмов, послужили 11 скриптов (сценариев) к соответствующим кинофильмам. Источниками материала исследования выступили интернет-сайты, содержащие скрипты (сценарии) кинофильмов: *Scripts.com* (<https://www.scripts.com/>), *Screenplays for You* (<https://sfy.ru/>).

Цель диссертационного исследования – выявить лингвистические и экстралингвистические способы репрезентации кинообраза отца в англоязычном кинодискурсе, привлекая кинотекст в форме скриптов кинофильмов и собственно аудиовизуальный ряд кинофильмов.

В качестве **гипотезы** данной диссертационной работы выдвигается положение о том, что кинообраз отца имеет двухкомпонентное содержание, которое соответствует лингвистической и экстралингвистической составляющим кинодискурса. В англоязычном кинодискурсе образ отца может быть репрезентирован лингвистически при помощи различных языковых средств и экстралингвистически посредством кинематографических приемов, сопоставляемых с традиционными языковыми художественными средствами выразительности. Лингвистический компонент кинообраза в сочетании с экстралингвистическим усиливает воздействие образа на кинореципиента. Предпочтение в современном англоязычном кинодискурсе отдается реализации кинообраза более вовлеченного и ответственного отца, представителя «новой» маскулинности, который воплощается рядом лингвистических и экстралингвистических средств репрезентации.

Актуальность, предмет, объект и цель исследования обусловили постановку следующих **задач**:

1) рассмотреть лингвистические и экстралингвистические составляющие кинодискурса, их роль в создании образа отца;

2) установить средства, участвующие в репрезентации лингвистической составляющей образа отца в англоязычном кинодискурсе;

3) раскрыть частотность контекстов, направленных на репрезентацию образа отца в автодискурсе и гетеродискурсе;

4) выявить средства, участвующие в репрезентации экстралингвистической составляющей образа отца в англоязычном кинодискурсе;

5) определить наиболее часто репрезентируемый лингвистически и экстралингвистически образ отца в англоязычном кинодискурсе.

Для достижения цели и решения поставленных задач на разных этапах исследования применялись следующие **методы и приемы анализа** текстового материала:

1) метод дефиниционного анализа и метод интерпретации, используемый при определении содержания ключевых лексем в речи персонажей-отцов, в их коммуникации с другими персонажами кинофильмов, участвующими в процессе характеристики персонажей-отцов;

2) аналитико-описательный метод, предполагающий изучение средств выражения лингвистической и экстралингвистической составляющей кинообраза отца;

3) сравнительно-сопоставительный метод, используемый при анализе лингвистической и экстралингвистической составляющей образа отца с целью выявить наиболее частотно репрезентируемый образ отца в англоязычном кинодискурсе;

4) метод моделирования, используемый для создания схематичного изображения лингвистической составляющей кинообраза отца.

В настоящей работе также был применен ряд общенаучных методов познания: анализ, описание, сравнение и обобщение.

Теоретическую базу диссертационного исследования составляют научные труды отечественных и зарубежных лингвистов:

– по теории дискурса, кинодискурса и кинотекста: М. А. Ефремова, А. Н. Зарецкая, К. Ю. Игнатов, И. Н. Лавриненко, Ю. М. Лотман, Е. Н. Лучинская, Н. Н. Маслова, А. В. Олянич, Г. Г. Слышкин, Н. Ю. Фанян, И. П. Хутыз, Ю. Г. Цивьян, У. Эко, Т. А. Van Dijk, J. P. Gee, D. Schiffrin, M. Stubbs;

– по способам репрезентации образов в кинодискурсе: Е. А. Клопотовская, Г. А. Любивая, Ю. А. Нелюбина, Е. К. Соколова.

– по гендерным исследованиям: О. А. Воронина, И. Гофман, А. В. Кирилина, И. С. Клёцина, И. С. Кон, Э. Маккоби, R. Lakoff, M. A. Messner, J. H. Pleck, J. Sunderland.

Научная новизна работы. Выявлены способы лингвистической и экстралингвистической репрезентации кинообраза отца, имеющего ряд особенностей, отличающих его от словесного или художественного образа. Установлено, что лингвистические средства репрезентации образа отца в составе автодискурса и гетеродискурса представлены разнообразными языковыми средствами. Рассмотрены экстралингвистические средства репрезентации образа отца, сопоставляемые с традиционными языковыми художественными средствами выразительности и усиливающие воздействие на кинореципиента в сочетании с лингвистическими средствами репрезентации. Объектом анализа впервые становится сфера англоязычного кинодискурса, центром которого выступает тема отцовства, где кинообраз отца и связанные с ним ролевые ожидания, транслируемые коллективным автором кинофильма, способны приобретать новые элементы смысла. Доказано, что в англоязычном кинодискурсе XX и XXI вв. наиболее частотно изображается отец нового типа, «ответственный» отец.

Теоретическая значимость диссертационного исследования определяется развитием основных положений лингвокультурологии, теории дискурса и гендерной лингвистики применительно к репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе. Результаты исследования специфики лингвистических и экстралингвистических средств реализации образа отца в

англоязычном кинодискурсе могут быть экстраполированы на изучение репрезентации образа отца, его содержательно различных типов в кинодискурсе разных языков.

Результаты исследования имеют **практическое значение** в контексте дальнейшего научного осмысления поднятой в диссертации проблемы, могут найти применение в таких направлениях современной науки, как теория кинодискурса, межкультурная коммуникация, лингвокультурология, гендерная лингвистика.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Являясь неотъемлемой частью кинодискурса, кинообраз представляет собой единство двух основных компонентов и выражен лингвистической составляющей, воплощенной с помощью автодискурса (речь персонажа о самом себе) и гетеродискурса (речь других персонажей о киногерое, описывающая их отношение к нему), и экстралингвистической составляющей, куда включены актерская игра, музыкальное сопровождение, виды планов, замедленная съемка и остановка кадров, монтаж.

2. Лингвистические способы репрезентации кинообраза-отца участвуют в создании портрета и автопортрета персонажа-отца и включают в себя следующие лексические и фразеологические средства (лексемы с оценочным положительным или отрицательным семантическим компонентом, метафоры, сравнения, гиперболы, идиомы, сленговые выражения), синтаксические средства (параллельные конструкции, градацию, аллюзии, я-высказывания, дейктические структуры, подчеркивающие пространственную локализацию, выраженные местоимениями). Они репрезентируют автопортрет персонажа с точки зрения высказываний героя о предпочитаемых видах воспитания, динамике взаимоотношений с детьми и оценкой состоятельности героя в роли отца. Наиболее частотными лингвистическими средствами репрезентации являются деминутивы, а также лексемы с положительным оценочным компонентом, номинирующие чувства и положительные с учетом контекста качества главного героя как отца.

3. Частотность контекстов, направленных на репрезентацию образа отца в автодискурсе, превышает количество контекстов в гетеродискурсе, что обусловлено жанровой особенностью кинодискурса, в котором проявляется образ отца. В связи с тем, что наиболее популярным жанром кинофильмов исследования выступает драма, фокус внимания в сюжете кинопроизведений сосредоточен на изображении частной жизни персонажа-отца, его социальных конфликтов, связанных с переживаниями о качестве выполнения родительской роли отца и степени соответствия ей.

4. Экстралингвистическая составляющая кинообраза отца в англоязычном кинодискурсе репрезентируется с помощью ряда средств, включающих актерскую игру, а также такие компоненты аудиовизуального наполнения кинофильма, как музыкальное сопровождение, разные виды планов (крупный, средний, общий), приемы стоп-кадра и замедленной съемки и монтаж кинокадров. Перечисленные средства в сочетании с лингвистическими усиливают действие кинотекста на реципиента и создают портрет персонажа-отца (вовлеченный, любящий, заботливый, эмоциональный, эмпатичный, уязвимый, уверенный, отстраненный и др.), иллюстрируют развитие взаимоотношений между главным героем и другими персонажами (душевные, доверительные, дружные, тесные, конфликтные), выделяют детали интерьера, характеризующие героя-отца, соответствуют приему структурной организации сюжета кинопроизведения – проспекции и ретроспекции, выступая способом изображения развития персонажа-отца, а также иллюстрируют особенности взаимоотношений отцов и детей.

5. Анализ лингвистической (специфический выбор языковых средств, в большинстве номинирующих категории с положительной коннотацией, особенности речевого поведения персонажа в зависимости от коммуникативной ситуации) и экстралингвистической составляющей кинообраза отца свидетельствует о том, что наиболее часто репрезентируемым образом отца в англоязычном кинодискурсе является «ответственный», «новый» отец, который определяется обязательным наличием не только инструментальных, но и четко

выраженных экспрессивных функций, а также присутствием некоторых традиционно считающихся феминными черт. На основе анализа материала лингвистической репрезентации выделяются следующие отцовские роли (типы отцовства): *concerned parent* – вовлеченный родитель (отец), *lunatic father* – гиперопекающий отец, *absentee dad* – отсутствующий (обязанный выплачивать алименты) отец, *good/bad/okay father* – хороший/плохой/нормальный отец.

Апробация исследования. Доклады на научных конференциях: «Филологические и социокультурные вопросы науки и образования» // II Международная научно-практическая конференция, 23 октября 2017. КубГТУ; «Профильное и профессиональное образование в условиях современного поликультурного пространства» // V Международная заочная научно-практическая конференция, декабрь 2017 года. Челябинск: РАНХиГС, Челябинский филиал; «Школа молодых ученых по проблемам гуманитарных наук» // Всероссийская научная конференция, 15-16 ноября 2018. Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина; «Континуальность и дискретность в языке и речи» // VII Всероссийская научная конференция, 23-26 октября 2019. Краснодар.

Структура диссертации: исследование состоит из Введения, двух глав, состоящих каждая из нескольких пунктов, Заключение, списка использованной литературы и списка источников практического материала.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЙ КИНОДИСКУРСА И ГЕНДЕРА

1.1 Понятие и структура кинодискурса. Проблема соотношения кинофильма и кинотекста, сценарий как текст

Телевидение сегодня является одной из самых популярных разновидностей зрительного искусства благодаря содержанию динамичного сюжета, общедоступности, возможности транслировать запоминающиеся зрительные образы, что в совокупности помогает воссоздать для зрителя новую кинематографическую реальность [Илюхин 2016]. Среди других основополагающих причин широкой популярности кино можно назвать его небольшую продолжительность, соответствующую современному ритму жизни массового зрителя.

Будучи не только популярным видом изобразительного искусства, но также наиболее распространенным источником информации кинематограф выступает основным агентом и каналом, посредством которого отражаются социальные особенности функционирования общества, в том числе типы маскулинностей и соответствующие им типы отцовства. В данном контексте кинематограф способствует формированию базовых представлений общества об отцовстве, одновременно воспроизводя и отражая идеологические значения, формируя идеологические субъекты как феминные, так и маскулинные [Татарашвили]. Кинематограф и кинофильм тесно связаны с понятием кинодискурса. Изображение отцовства в кинодискурсе можно исследовать с помощью анализа способов репрезентации кинообразов отцов. Представляется возможным установить, какие типы отцовства и какими способами чаще всего воплощаются на экранах.

Множество работ посвящено анализу кинодискурса и кинофильмов с точки зрения лингвистического феномена (М. А. Ефремова, С. С. Зайченко,

А. Н. Зарецкая, К. Ю. Игнатов, Н. И. Илюхин, А. В. Олянич, М. А. Самкова, Г. Г. Слышкин). Для лингвистического или психолингвистического исследования художественный фильм во многих случаях представляет собой богатый материал, учитывая наличие в нем всех элементов, интересных и необходимых с точки зрения исследования [Илюхин 2016].

Термин «кинодискурс» рассматривался многими исследователями и получил ряд схожих трактовок.

А. В. Олянич определяет кинодискурс как комплексный лингвосомиотический коммуникативный феномен культуры, который имеет отношение к цивилизационным ценностям, собранным человечеством с конца XIX века по начало XX столетия. Кроме того, в качестве особых характеристик этого культурного феномена исследователем обозначается направленность развития кинодискурса вперед вместе с активным внедрением в жизнь средств информационных технологий (к ним можно отнести цифровые мультимедийные средства визуализации информации, искусства), а также возрастающая значимость виртуальных аспектов жизни и деятельности человека [Олянич 2015].

Кинодискурс осмысляется А. Н. Зарецкой как исключительно лингвосомиотический феномен, в котором особенно подчеркивается единство и взаимосвязь вербального компонента (связный текст) и невербального (аудиовизуальный ряд), а также другие экстралингвистические факторы, влияющие на смысловую завершенность фильма. Фильм рассматривается как креолизованное образование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативности, прагматической направленности, медийности, созданное автором с конечной целью просмотра сообщения реципиентом (кинозрителем). К другим экстралингвистическим факторам в кинодискурсе относятся разнообразные фоновые знания адресата культурно-исторического характера, а также экстралингвистический контекст, куда включены обстановка, время и место фильма, разнообразные невербальные

средства, имеющие значение при создании, восприятии и интерпретации кинофильма (рисунки, жесты, мимика) [Зарецкая 2010].

Согласно И. Н. Лавриненко, кинодискурс характеризуется как особое когнитивно-коммуникативное образование, в основе которого находится совокупность семиотических единиц, обладающая такими чертами, как связность, цельность, завершенность, адресатность [Лавриненко 2012]. Кинодискурс находит свое выражение в единстве вербальных и невербальных (кинематографических) знаков, которые соответствуют замыслу коллективного автора (всех людей, каким-либо образом задействованных в создании конкретного фильма). Кинодискурс также отличается тем, что фиксируется на материальном носителе и воспроизводится на экране для аудиовизуального восприятия зрителями.

С. С. Назмутдинова вводит в своей трактовке кинодискурса понятия адресата и адресанта, представляя кинодискурс как динамичный, семиотически насыщенный процесс взаимодействия автора и кинореципиента. Данный процесс осуществляется в межъязыковом и межкультурном пространстве, привлекая при этом средства киноязыка. Он также обладает свойствами «синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности» [Назмутдинова 2008, с. 7].

К. Ю. Игнатов понимает кинематографический дискурс как весь фильм, содержащий совокупность визуальных аудиоэффектов и вербального наполнения [Игнатов 2007].

Значительное внимание в современных лингвистических исследованиях уделяется изучению сходств и различий понятий «кинодискурс» и «кинотекст».

Например, А. И. Казакова приводит более общее определение кинодискурса, описывая его через понятие «кинотекст» или же «кинофильм» [Казакова 2014], и включает в кинодискурс интерпретацию кинофильма зрителями, а также основной смысл, который заложили в этот фильм его создатели: режиссеры, сценаристы. Кинофильм, в свою очередь, понимается

теоретиками как «художественное словесное произведение, состоящее из совокупности реплик и высказываний персонажей» [Илюхин 2016, с. 57]. К примеру, при создании сценария режиссеры и сценаристы стараются придать ему реальность окружающей действительности, поэтому речь персонажей внутри сценария объединяет в себе черты разговорной и спонтанной речи [Нечай 1989, с. 76].

Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова отождествляют понятия «кинодискурс» и «кинотекст», рассматривая их как сообщение, отличающееся связностью, цельностью и завершенностью, выражаемое при помощи вербальных и невербальных знаков. Организация кинотекста соотносится с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов. Данное сообщение фиксируется на материальном носителе и предназначено для последующего воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [Слышкин, Ефремова 2004]. Исследователями предлагается лингвосомиотическая классификация кинотекстов, согласно которой все кинотексты подразделяются на невербальном уровне в зависимости от ориентации на индексальные или иконические знаки, на вербальном же – основываясь на особенностях речевого стиля. Помимо этого, кинотексты в рамках подобной классификации возможно разделить на художественные (игровые) и документальные (неигровые), а также по жанрам.

Н. И. Илюхин определяет кинотекст как «цельное, связное и завершенное сообщение, выраженное с помощью вербальных и невербальных, а также неречевых лингвистических знаков и содержащее в себе иные неязыковые знаковые системы» [Илюхин 2016, с. 20].

По мнению М. А. Самковой, кинофильм выступает родовым понятием по отношению к кинотексту, поскольку первый обладает достаточно обширным разнообразием вербальных и невербальных компонентов. Кинотекст, в свою очередь, связан с языком и рассматривает элементы речи: интонацию, паузы и другие. Кроме того, лингвистическая система в кинотексте приобретает большое

значение, в то время как в кинодискурсе внимание обращено на лингвистическую семиотическую систему [Самкова 2011].

С. Козлофф подчеркивает важность невербальных компонентов фильма, поясняя, что наиболее тесную связь с вербальным компонентом имеет именно актерская игра, а также такие элементы, как особенности съемки, монтаж и звуковые эффекты, которые обращают внимание кинозрителя на подтекст и не могут быть выявлены при чтении киносценария или титров [Kozloff 2000].

Таким образом, кинодискурс отождествляется с кинотекстом или представляется как понятие родовое по отношению к кинотексту, включающее в себя интерпретацию фильма кинореципиентом и тот смысл, который закладывают и транслируют кинореципиенту создатели кинофильма. Из этого следует, что кинодискурс можно определить через понятие кинотекста. В таком случае кинодискурс представляется как целый текст или совокупность текстов, которые объединены каким-либо определенным признаком [Самкова 2011].

Кинодискурс имеет собственные составные единицы, определяя которые кинематографисты используют термин «кадр». Кино как целое получается в результате сопоставления кадров, которые должны соответствовать общей теме и нести в себе ее частицу [Олянич 2015].

Свой взгляд на единицу кинодискурса предлагает Ю. М. Лотман, одним из первых представивший свои исследования кино с точки зрения семиотики. Кинотекст рассматривается одновременно как дискретный текст, состоящий из знаков, и недискретный, в котором значение приписывается тексту непосредственно. Размышляя о единицах кинодискурса, к которым исследователь относит кадр и кинофразу, он сравнивает кадр со словом в функциональном отношении к целому. Так же, как и слова в естественном языке, способные разбиваться на более мелкие и сочетаться в более крупные единицы смысла, кадр может быть разложен на более мелкие детали или наоборот организовываться в последовательность кадров. Одной из главных особенностей кадра является его динамическая природа, которая отличает его от статичных картины или фотографии [Лотман 1973].

Согласно Ю. Г. Цивьян, минимальное сообщение кинотекста становится возможным расшифровать при рассмотрении как минимум двух ядерных кадров, воспринимаемых исследователем в качестве единиц кинотекста, под которыми понимается непрерывный сегмент кинотекста с двумя основными элементами: «предмет» съемки (персонаж) и «пространство», в котором находится или по отношению к которому движется данный предмет [Цивьян 1984].

У. Эко понимает под минимальной единицей кинематографического кода иконический знак, но не совсем как объект, представляющий реальность. Это объясняется тем, что в фильмах объекты в кадре наполняются смыслом зачастую в связи с ожиданием кинозрителя, накапливающимся за все время просмотра фильма, увидеть что-либо определенное [Эко].

С. С. Зайченко характеризует кинодискурс как знаковую систему и выделяет в качестве единиц кинодискурса единицы изображения – кадр и план:

- кинодискурс представляется единством оптической и слуховой знаковых систем;

- кинодискурс является культурной (небиологической) естественной семиотикой, которая возникает не спланировано;

- кинодискурс представляет собой сложную многоуровневую семиотику, внутри которой подсистемы знаков организуются в определенную иерархию, комбинируются и взаимозависимым образом меняют расположение;

- будучи открытой семиотикой, кинодискурс имеет свойство вступать во взаимодействие с окружающей средой;

- среди единиц кинодискурса можно выделить минимальные недискретные единицы изображения, крупные отрезки (кадр или план), внутри которых объединяются воедино визуальный компонент, движение, звук, цепочки кадров;

- семиотической функцией кинодискурса считают способность к передаче актуальной информации, прошлого опыта, участие в производстве нового знания, а также регулятивную функцию, эмотивную, эстетическую, метаязыковую и фатическую [Зайченко 2011].

В лингвистических исследованиях нередко затрагивается вопрос о сходстве кинофильма с художественным текстом. Тесная связь между ними прослеживается в том, что сценарий фильма может выступать в качестве текста, поскольку отвечает основным его критериям: сценарий как текст имеет своего автора и собственное название. Он также обладает определенным прагматическим назначением, адресован определенному читателю (кинореципиенту), может определяться как завершённый связный письменный документ [Илюхин 2016].

В таком значении кинофильм понимается как режиссерское переосмысление и разновидность авторского текста-сценария и воспринимается в качестве сложного текста с наличием ряда обязательных экстралингвистических факторов: наличие совокупности реплик персонажей в определенном смысле позволяет кинотексту имитировать разговорную речь. К примеру, А. Ф. Юлдашбаев подчеркивает достаточно высокую значимость кинематографа как материала для отображения живого языка, который широко задействован в фильмах для «передачи духа времени», [Юлдашбаев 2011, с. 165] и зачастую слова, использованные или услышанные в фильмах, приобретают популярность в речи современников. Кроме того, кинотекст обычно включает в себя дополнительную информацию о раскадровке (распределении на составные единицы – кадры) того готового материала, который уже успели отснять, комментарии режиссера о сценическом контексте, уточнения по поводу игры и внешнего вида персонажей, а также заметки о дальнейшем монтаже и дублировании сцен кинокартины [Илюхин 2016]. В сценарии обнаруживается и изобразительный уровень передачи информации. Киносценарий представляется как креолизованный текст, иными словами, особый лингвовизуальный феномен или текст, «в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова 1992, с. 73]. Изобразительный элемент в кинотексте определяет его сходство с креолизованными художественными текстами, «в которых

лингвистический (в том числе вербальный и невербальный), художественный, звуковой и изобразительный компоненты находятся в тесной взаимосвязи и создают новый вид информации, образы и оттенки значений» [Илюхин 2016, с. 20].

О природе кинофильма и его связи с текстом и литературой в разное время рассуждали многие исследователи, и этот вопрос до сих пор остается спорным. Ю. М. Лотман полагал, что источником развития кинофильма стала фотография, поскольку люди нуждались в изображении реальности в движении. Определяя кинематограф как повествование и рассказ с помощью картин, Ю. М. Лотман также подчеркивал роль синтеза «двух повествовательных тенденций: изобразительной («движущаяся живопись») и словесной» [Лотман 1973, с. 25].

Некоторые из теоретиков отрицают связь кинематографа с художественным текстом, однако приверженцы противоположной точки зрения убеждены в том, что кино находится в тесных отношениях с драмой. Это обосновано тем, что авторы кинофильмов и драматурги используют похожие средства передачи мысли. Сценарий кинофильма, как и, к примеру, пьеса, подразумевает автора, список действующих лиц, а также реплики персонажей. В кинофильме они, как и в драме, направлены на действие (диалоги в драматическом произведении всегда функциональны). Несмотря на бесспорно противоречивую и неоднозначную природу кинематографа, а также существенные различия между кино и драмой, можно сделать вывод о явной схожести кинофильма и театральной пьесы, основываясь на их общей структуре и цели и задумке авторов.

Сходство между кинофильмом и художественным текстом также наблюдается в способах репрезентации образов в кинодискурсе, имеющих много общего с художественными приемами и средствами выразительности, несмотря на очевидные и иногда полярные различия между природой и характерными чертами кинематографического и словесного образов.

1.2 Понятие кинообраза. Способы репрезентации образов в кинодискурсе

Кинематографические образы можно отнести к ряду сложных образов, которыми постоянно окружен современный человек и которые, хотя и влияют на него в значительной степени, зачастую являются далекими от наличной реальности. Кинематографические образы тесно связаны с творческой импровизацией режиссера, но, с другой стороны, максимальная натуралистичность образов не является гарантией их жизнеспособности в общественном сознании [Любимая 2016]. Понятие кинообраза, будучи достаточно неоднозначным, включает в себя множество разнообразных аспектов. Кинообраз можно определить как «чувственно-конкретное воспроизведение реальных предметов и явлений на экране» [Клопотовская 2011, с. 5]. Созданный авторами кинофильма кинообраз переносится в сознание зрителя посредством воплощения на экране. Осуществить данное помогают визуальное и звуковое восприятие.

Кинообраз наряду со словесным образом можно считать основными элементами множества видов искусств, причем каждый обладает своими художественными приемами и средствами выразительности [Соколова 2013]. По сравнению со словесным образом, который характеризуется как метафоричный, невещественный, лишенный изобразительного начала и воздействующий на воображение читателя, кинообраз отличается визуальностью, динамичностью, конкретностью и осязаемостью. В число изобразительно-выразительных средств, участвующих в создании кинообраза, можно включить приемы крупного, среднего и общих планов, монтажа, наплыва, раскадровки, внутрикадрового голоса и другие. При этом кадр выступает средством создания кинообраза.

Видовая особенность кинообраза заключается в его зримой осязаемости и наглядной убедительности. Звуковой ряд кино, в который входят речь актера, внутренний монолог/диалог, внутрикадровый и закадровый голос, шумы и музыка, значительным образом дополняет зримое изображение и координирует его. Кроме того, кинообраз динамичен, а значит, что посредством физического

движения зрителю предоставляется возможность воспринимать процессы мышления и развития чувства. Становится возможным проследить возникновение волевых импульсов, а сновидения, мечты и воспоминания приобретают материальную оболочку.

Кинообраз отличается способностью сильного эмоционального воздействия на зрителя. Слово, сочетаясь со зрительными образами, вбирает в себя новые оттенки, производя на зрителя особое впечатление [Соколова 2013].

Одним из самых характерных способов репрезентации кинообраза выступает крупный план, посредством которого становится возможным выделить какого-либо героя, обратить внимание зрителя на его характер, подчеркнуть важность сюжетного эпизода или жизненного явления. Считается, что предметы, данные крупным планом, отождествляются с метафорой или сравнением. С приемом крупного плана соотносится прием повторяемости детали в кадре и повторяемости самого кадра, которая создает ритмический ряд. Прием ракурса играет существенную роль в построении кинообраза, выражая смену носителей речи.

Разные виды планов в кинопроизведении способствуют выделению художественных деталей портрета персонажей (зачастую через мимику, голос, жестикуляцию, одежду).

Музыкальное сопровождение подчеркивает важные смысловые аспекты кинообраза, лучше передает и дополняет его содержательную сторону.

Кадры как единицы кинематографа также принимают активное участие в процессе построения и репрезентации кинообраза и формируют соотношения и бинарные оппозиции, создавая образный параллелизм. Например, естественная последовательность событий и последовательность, предусмотренная режиссером; общий план и крупный/дальний план; нейтральный темп движения и убыстренный/замедленный темп, остановка; съемка неподвижной камерой и панорамная съемка; черно-белый кадр и цветной; кадр с естественным горизонтом и различные виды наклона в кадре и прочее.

В кинематографе важную роль в создании контраста и сопоставлений играет монтаж, одновременно выступая основой художественного языка кино. Данное понятие можно определить в качестве совокупности приемов кинематографической композиции [Соколова 2013].

Важной характеристикой кинообраза также выступает уникальность речевого поведения киногероя. В кинофильме разговорная речь имеет свои особенности реализации. Одной из них является двойная интерпретация реплик в сценарии сначала актерами, а затем зрителями. В связи с этим, разговорную речь в кинофильме и драме можно охарактеризовать как соотнесенную, что значит, что разговорная речь актера и персонажа должна быть направлена одновременно на партнера и зрителя [Будагов 1976]. Помимо прочего разговорная речь в кинофильме не является устной речью непосредственно, но лишь ее отражением либо стилизованной разговорной речью повседневного общения [Крылова 1979].

Таким образом, речь персонажей кинофильма представляется в качестве стилизованной разговорной речи и, тем самым, отождествляется с живой разговорной речью. Неподготовленная речь персонажа обладает характеристиками разговорной речи: непринужденность общения, неофициальный характер отношений между героями, участие говорящих в коммуникативном акте, внеязыковая ситуация становится частью коммуникации, задействуются невербальные средства общения, информация воспринимается зрителем через визуальный и звуковой канал связи [Илюхин 2016, с. 61].

В частности, вербальный образ киногероя может быть сформирован следующими способами вербализации, которые включают в себя автодискурс (авторскую оценку самого себя), гетеродискурс (речь других людей о киногерое, описывающая отношение говорящего к герою) и парадискурс (незвучащая речь или разного рода надписи) [Нелюбина 2015].

Одним из основных способов проявления характера персонажа в кинофильме, способствующих уникальности его речевого поведения, является конфликт.

Ключевой единицей сюжетостроения как в пьесе, так и в сценарии кинофильма традиционно выступает конфликт (внутренний либо внешний), который можно определить как ситуацию, требующую «от персонажа каких-либо действий, например, эмоциональной, умственной или волевой активности» [Хализев 1986, с. 5].

Коммуникативный конфликт, к примеру, возникает в процессе общения и характеризуется как «результат особого речевого поведения», основной «причиной которого является противоречие коммуникативных целей или коммуникативных ролей адресанта и адресата» [Муравьева 2002, с. 5].

Интерес при трактовке характеров задействованных персонажей вызывают те виды конфликтов, которые осуществляют непосредственное воздействие на поведение персонажа, будь то психическое или эмоциональное состояние. М. Н. Эпштейн выделял три разновидности таких конфликтов, среди которых:

– конфликт героя с другими персонажами (основная форма проявления в речи – в виде агрессии. Причиной такого межличностного конфликта могут послужить различия в характерах, вероисповедании, воспитании и пр.);

– конфликт с окружающей средой, который выражается в противоречиях между героем и его окружением;

– внутренний конфликт героя с самим собой, в рамках которого главный герой находится в состоянии конфликта со своим внутренним «я» [Эпштейн 1987].

Помимо конфликта в сюжете также значительную роль в процессе репрезентации кинообразов героев играет деталь. Собственно конфликт связан с динамикой событий, а деталь, в соответствии со своими функциями, способна раскрывать сюжет произведения, характер персонажей или даже заменять роль самого главного героя и таким образом выдвигаться авторами на передний план. Сосуществуя в одном пространстве кинофильма, конфликт и деталь

демонстрируют тесную взаимосвязь. Деталь может оказывать влияние на конфликт, обостряя, развивая его или порождая новый. Важную роль в репрезентации характера персонажей внутри кинофильма имеют такие детали, которые тесно связаны с героями и становятся их символами, приобретая при этом самостоятельное значение:

– речевая деталь (воплощением детали в данном случае выступают слова и словосочетания, периодически повторяемые героем в течение всего кинофильма. При описании личности героя и составлении его речевого портрета необходимо обращать особое внимание на данные слова);

– вещественная деталь связана со сценическим контекстом – «совокупность предметов или элементов быта и спецэффектов, располагающихся на сценической площадке и взаимодействующих с героем таким образом, при котором происходит воздействие на зрителя, осуществляемое в рамках режиссерского замысла» [Илюхин 2016, с. 39]. Сюда включены все окружающие героя предметы внутри всего сценического пространства, которые располагаются, выполняя определенную роль и задумку, а именно: раскрыть образ героя, углубить конфликт.

Наиболее важную роль играет деталь при создании и описании внешнего вида персонажа. Любая вещь, которая может выступать как деталь быта или внешнего вида человека, является знаком, транслируя определенную информацию о герое. В связи с этим, наиболее яркое выражение внешний вид персонажа и его манеры получают в кинофильмах, ориентированных на визуальное восприятие. «Невербальное выражение в кинотексте, в отличие от книги, обычно находят внешность, одежда, предметы быта; пейзаж, в том числе городской и фантастический, интерьер, средства передвижения; жест, мимика, пантомимика, проксемика. Фильм обращается к способности реципиента расшифровывать мир и людей, не прибегая к языку» [Слышкин, Ефремова 2004, с. 42].

1.3 О междисциплинарных исследованиях феномена гендера. Определение понятия гендера

Понятие «гендер» является междисциплинарным, поскольку данная категория и предпосылки ее возникновения могут рассматриваться с точки зрения лингвистики, философии, социологии, антропологии.

В современной лингвистической парадигме понятие гендера появилось во второй половине XX века, позже, чем в других гуманитарных науках. Первые работы по гендерной проблематике с системными описаниями женских и мужских особенностей речи возникли на Западе на базе германских и романских языковых групп. Ранние записи о различиях женской и мужской речи были зафиксированы в литературных произведениях и работах ранних грамматистов и соответствовали правилу андроцентричности [Коатс 2005], согласно которому предпочтение с точки зрения речевой нормы отдается мужскому речевому поведению, а женская речь рассматривается как отклонение от нормы. В газете *The World* в период с 1754 по 1756 г. публиковались заметки о процессе обогащения английского языка новой лексикой, причем подчеркивался особый вклад женщин, которые, считалось, выполняли словотворческую функцию [Tucker 1961].

Долгое время ведущей теорией о функционировании рода в языке признавалась символично-семантическая теория о взаимосвязи биологического пола с грамматической категорией рода. Представителями данной теории были Я. Гримм и В. Гумбольдт. Считалось, что грамматическая категория оказывала влияние на значение и восприятие слов, и словам женского рода приписывались женские качества, а словам мужского рода – мужские [Дежина 2017].

Особенности словарного запаса женщин в сравнении с мужским рассматривал профессор английского языка О. Есперсен в книге «Язык: его природа, развитие и происхождение» [Jespersen 1922].

Дальнейший рост интереса к проблемам взаимосвязи языка и пола связан с развитием социолингвистики и феминистского направления в лингвистике.

Началом активных гендерных исследований в языкознании считается публикация работы Р. Лакофф «Язык и место женщины», где впервые был выделен ряд специфических признаков женского языка, например: особенности цветообзначения, слова-интенсификаторы, разделительные вопросы, склонность к эвфемизмам, гиперкорректность и другие [Lakoff 2004]. Идеи Р. Лакофф экспериментально рассматривались в исследованиях коммуникативных актов, где коммуниканты имели разную гендерную принадлежность. Изучались записи бесед супругов [Fishman 1978] и пожилых людей [Hartman 1979].

Популярная в 1970-1980 гг. гипотеза Сепира-Уорфа послужила основой модели функционирования языка в культуре и взаимосвязи его с гендером, принадлежавшей социологам Эдвин и Ширли Арденер. Согласно этой модели, не каждая социальная группа имеет возможность выразить свой образ реальности, потому что способы и средства языкового выражения контролируются доминирующей группой [Cameron 1992].

В лингвистике выделяют два основных этапа изучения взаимосвязи языка и пола носителей: биологический детерминизм до 1960-х годов XX века и собственно гендерные исследования после 1960-х годов XX века, интерес к которым вызван ростом интереса к прагматическому аспекту языкознания, развитием социолингвистики и изменением традиционных женских и мужских ролей в обществе [Кирова 2009]. Как и в других сферах научных исследований, активному развитию гендерной лингвистики способствовало новое женское движение в США и Германии. В рамках данного движения подчеркивалась андроцентричность языка и окружающей реальности, причину чего видели в неравном социальном статусе женщин и мужчин.

О. А. Колосова выделила три основных подхода гендерных исследований на Западе [Колосова 1996]:

– трактовка социальной природы языка женщин и мужчин, где «женский» или «мужской» язык понимается как производная от основного языка, используемая в ситуации социального неравенства коммуникаторов;

– социопсихолингвистический подход, в рамках которого «женский» и «мужской» язык сводится до специфики языкового поведения полов;

– когнитивный аспект различий в языковом поведении полов.

Представители данного подхода работают над созданием лингвистических моделей когнитивных оснований языковых категорий.

А. А. Клецин выделяет три направления гендерных исследований:

– гендер как инструмент социального анализа;

– гендер как инструмент женских исследований;

– гендер как культурологическая интерпретация [Ласкова 2001].

Междисциплинарность исследований гендера прослеживается в изучении данной категории не только в лингвистике, но также в философии, социологии и других науках. Универсальная символическая дихотомия «мужское/женское» проявлялась еще в античной философии 6-5 веков до н. э. с преобладающей космологической субъективностью, т.е. данные гендерные характеристики изображались дополняющими друг друга началами, взаимодействие между которыми осуществлялось не в отношениях господства и подчинения, а функциональных различий. Когда в западной философии ведущей становится человеческая субъективность, отчетливее проявляется бинарная оппозиция «разум/тело», где разуму приписывается совокупность положительных качеств, наделяющих мужское начало (рациональность, активность, сознание, духовность), а телу – ряд негативных свойств, ассоциирующихся с женским началом (нерациональность, пассивность, бессознательное, чувственность). Система бинарных оппозиций, в рамках которых мужское – субъект, а женское – объект, составила основу философской традиции, сформулированной представителями афинской школы Сократом, Платоном, Аристотелем в 5-4 веке до н. э. [Жеребкина 2001, с. 390]. Так Платоном женский субъект исключается из сферы философии, а субъектом философии признается исключительно мужской субъект [Платон 1970]. Аристотель рассматривает отношения «мужское/женское» как отношения «господин/раб», в которых положение

«раба» основывается на естественном неравенстве и не может быть изменено в пользу женщин [Аристотель 1983].

Патриархатная философская традиция усиливается в эпоху средневековья. В оппозиции «разум/тело» укрепляется ведущее положение разума, а нерелигиозная чувственность осуждается как греховная, однако уже в эпоху Просвещения данная бинарная оппозиция претерпевает изменения, и чувственность вместе с телесным началом, носителем которых выступает женщина, рассматриваются факторами, оказывающими положительное воздействие на разум. В результате происходит пересмотр и гендерных отношений: признается вклад женского в формирование мужской субъективности, а женская чувственность перестает быть характеристикой, исключаяющей способности разума [Жеребкина 2001].

Философия романтизма, в которой произошел пересмотр традиционных бинарных оппозиций «мужское/женское», во многом переосмыслила гендерную проблематику, в результате чего конструкция женского (чувственного) становится ведущей [Showalter 1977, Auerbach 1985]. Амбивалентность гендерных отношений заключалась в том, что женской субъективности все так же приписывалась пассивная роль источника или объекта вдохновения для «активного» романтического героя, воплощающего мужскую субъективность [Hoeveler 1990].

Следующие этапы в истории развития исследований гендера, выраженные концепциями постструктурализма и постмодернизма, затрагивают отрицание классического бинаризма мужского и женского. В парадигме культурных исследований в отношении гендерной проблематики центральной долгое время оставалась модель социальных отношений полов «природа/культура», где мужское, ассоциирующееся с культурой, обладало правом контролировать женское (природное) и репрезентировать его интересы. Проблема причинно-следственной детерминации подобной субординации полов рассматривалась исследователями в середине 70-х годов. Особенности гендерных отношений переосмыслились в работах феминистских теоретиков, а понятие гендера стало

концептуальной основой современного феминизма, предварившее возникновение гендерных исследований, нацеленных на изучение социальных и культурных проявлений биологического пола [Усманова 2001].

Таким образом, возникновение гендерных исследований, рассматривающих категорию гендера, тесно связано с развитием женских исследований, оказавших влияние на новые социальные преобразования. Примерно десятилетие позже в 1980-е годы в Западной Европе и университетах Северной Америки появляются ассоциации и центры, нацеленные на исследование категории гендера и разработку гендерной проблематики [Ярская-Смирнова 2001а, с. 17].

В Европе в 1990-е годы появляются исследовательские ассоциации, в названии которых присутствует термин «гендер», к примеру, международная сеть гендерных исследований, образованная в 1996 году при гендерном институте Лондонской школы экономики.

Некоторые положения теории гендера легли в основу критики основного направления социологических научных взглядов второй половины XX века, последователи которых придерживались эссенциалистских принципов и идей аскриптивности пола. Однако наибольшую популярность ранее в социологии приобретает осмысление отношений между полами Т. Парсонсом. Исследователю принадлежит обозначение подхода взаимоотношений полов как полоролевого, в рамках которого в обществе женщине приписывается экспрессивная роль (эмоциональная забота о семье, поддержание ее психологического баланса), а мужчине – инструментальная (роль добытчика, защитника, регулирующего отношения семьи и внешних социальных систем) [Parsons 1949]. Одно из главенствующих положений теории гендера, которое заключается в социально созданном характере отношений между полами, противоречило биологическому детерминизму, и таким образом социальный конструктивизм постулировал, что половые роли искусственно смоделированы. Благодаря распространению в 1970-е годы феминистской критики был

определен предмет гендерных исследований, а представления классической социологии о природе взаимоотношений полов подверглись критике.

В рамках социального конструктивизма возникает оппозиция гендер – пол как культурное – биологическое. Гендер представляется культурным коррелятом пола, аскриптивный характер которого опровергался в работе Симоны де Бовуар «Второй пол» [де Бовуар 1997]. В связи с этим, понятие гендера приобретает новую интерпретацию в качестве общественно регулируемых повседневных взаимодействий полов.

Исходя из полученных результатов исследований конструктивисты предложили следующую трактовку гендера. Гендер – «это система межличностного взаимодействия, посредством которого создается, утверждается, подтверждается и воспроизводится представление о мужском и женском как базовых категориях социального порядка» [Уэст, Циммерман 1997, с. 97-99].

Словарь гендерных терминов дает понятию следующее определение: «Гендер (от англ. “gender” – род) – социокультурная, символическая конструкция пола, которая призвана определять конкретную ассоциативную связь, обеспечивать полноценную коммуникацию и поддерживать социальный порядок» [Шевченко].

В антропологии идея о социальной сконструированности отношений пола была подтверждена этнографическим материалом Маргарет Мид [Mead 1935]. В рамках концепции Гейл Рубин гендер рассматривается как средство предотвращения деконструкции нынешнего социального порядка, основанного на навязываемой гетеросексуальности. Биологический пол подвергается культурной трансформации, преобразуясь в гендер и культурные конструкты женственности и мужественности [Rubin 1975]. В антропологической концепции Шерри Ортнер проблема гендерных отношений представлялась оппозицией природного и культурного, где женщина рассматривалась как часть природы и помещалась вне культуры, в то время как мужчины воспринимались частью культуры и воплощали «человеческое». Проводится прямая аналогия между

желанием человека покорить природу и контролировать ее и стремлением мужчины подчинить и контролировать женщину [Ortner 1974].

Вместе с развитием гендерной лингвистики постепенно начали приобретать популярность работы об отражении мужской гендерной идентичности в языке. Интерес к изучению маскулинности возрастает с конца 1980-х годов. Одним из результатов исследований по данной проблематике стало разграничение типов маскулинности, а также определение стереотипа доминирующей мужественности или гегемонной маскулинности (*hegemonic masculinity*), которая, считалось, наиболее часто репрезентировалась в языке, отражая своеобразную модель для подражания. [Lakoff 2004]. Важной деталью исследований оставалось многослойное содержание понятий мужественности и женственности, состоящих из большого количества бинарных оппозиций, а также их вариативность в среде разных культур [Connell 1993].

1.4 Исследования маскулинности. К вопросу о понятии и типах маскулинности

Все чаще объектом современных гендерных лингвистических исследований вместе с женщинами становятся мужчины.

В рамках анализа разных аспектов мужского бытия понятие «исследования маскулинности» зачастую трактуется как предметная область знания, охватывающая все, относящееся к мужчинам. При этом «маскулинность» понимается «как особая социальная идентичность, которая существует исключительно в определенном социуме и изменяется вместе с ним» [Кон 2001, с. 571].

Ввиду отсутствия однозначного определения, «маскулинность» может иметь несколько значений:

– дескриптивная категория, обозначающая ряд психических и поведенческих черт, объективно присущих мужчинам;

– аскриптивная категория, содержащая совокупность социальных представлений и установок о приписываемых мужчине качеств;

– прескриптивная категория, отражающая систему предписаний согласно эталонному образу маскулинности [Кон 2001].

Термин «маскулинность» рассматривается как относительная категория (т.е. противопоставленная полярной категории «фемининность» и теряющая смысл в культурах, не предполагающих противопоставление характеров женщин и мужчин), функционирующая в рамках гендерной системы и обозначающая поведение, культурные смыслы и общественные роли, аскриптируемые мужчинам и их опыту в социуме [Connell 2005].

В рамках постструктуралистского анализа дискурсивного характера социальных отношений исследователями рассматривается идея отказа от единой универсальной маскулинности и допускается существование нескольких разнообразных маскулинностей ввиду разных путей и историй конструирования гендера [Connell 1998].

Среди разнообразия маскулинностей первичной является гегемонная маскулинность [Connell 2005]. Ключевым в трактовке понятия гегемонной маскулинности выступает термин «гегемония», интерпретируемый как идеологическое господство, отражающееся в культуре и во взаимодействии субъектов повседневной коммуникации [Коннелл 2015].

В понятии гегемонной маскулинности выделяют следующие базовые черты [Кон 2001]:

– обязательное противопоставление женщинам и всему женскому (внешность, социальные практики и пр.);

– активная позиция в социуме;

– физическая сила и запрет на проявление эмоций, ассоциирующихся со слабостью;

– готовность подвергнуться или подвергнуть кого-либо насилию.

Гегемонной маскулинностью мужчинам приписываются механизмы отчуждения от своих эмоций. В западной культуре мужчины, соответствующие

гегемонной маскулинности, постоянно контролируют выражение своих эмоций, в результате чего часто не осознают своих чувств, которые могут выражаться в агрессивных формах действия [Зайдлер 2012]. Мужская гендерная социализация ориентирует на конкурентоспособность и достижения в публичной сфере, что делает эмоциональную работу и привлечение мужчин к повседневным домашним делам проблематичным. Большая часть мужчин не способны реализовать представления о правильном мужском поведении, занимая срединную позицию между теми, кто наиболее соответствует требованиям гегемонной маскулинности, и кто противостоит ей. Однако ядро воспроизводства такого типа маскулинности всегда предполагает наличие следующих свойств: гетеросексуальность и роль добытчика, кормильца семьи. В данном случае затрагивается другой тип маскулинности – «соучаствующая маскулинность».

Таким образом, исследования маскулинности базируются на следующих принципах:

- понимание маскулинности как социального конструкта, порожденного культурой, а не деривата биологических особенностей пола;
- реляционный подход в изучении репрезентации маскулинностей;
- признание многообразия типов маскулинностей;
- интерсекциональный подход к изучению гендерного порядка, допускающий множественность гендерных позиций [Здравомыслова, Тёмкина 2018].

В современном социуме ставится под сомнение актуальность гегемонной маскулинности и ее реализация в современном искусстве и социуме. Наблюдается исчезновение четких границ канона маскулинности, к мужчине предъявляются противоречивые требования: твердость и способность к эмоциональному переживанию одновременно с требованием состояться в профессиональной сфере и быть вовлеченным отцом [Берн 2004, Cherlin 2009]. Другие виды маскулинности постепенно приобретают значение в обществе. Это,

а также изменившееся положение женщин в социуме, политике и сфере труда становится причиной, повлекшей «кризис маскулинности».

Еще в начале 1970-х годов исследователей теории гендера заинтересовал «кризис маскулинности», который заключается в проблеме несоответствия традиционного мужского стиля жизни и изменяющихся социальных условий. С одной стороны считается, что мужчинам как гендерному классу вместе с представлениями о том, каким должен быть мужчина, необходимы радикальные перемены, чтобы соответствовать постоянно развивающейся социальной среде. С другой стороны, в социальных процессах, преобразовывающих гегемонную маскулинность, усматривают угрозу ее уничтожения, поэтому придерживаются консервативной позиции ее сохранения.

Основные причины «кризиса» исследователи маскулинности усматривают в социально-экономических процессах и отношениях. Изменения в психологических свойствах женщин и мужчин происходят после того, как сменяется их социальное положение и характер деятельности, видоизменяются установки и базовые ценности. Значительный вклад в преломление в культуре и массовом сознании стереотипов и норм маскулинности в разных сферах жизни вносят трансформация традиционной системы гендерного разделения труда, постепенное исчезновение четких границ в дихотомизации женских и мужских ролей и занятий, изменение гендерных отношений власти, развитие брачно-семейных отношений в сторону эгалитаризма, который признается одним из основных условий семейного благополучия. Родительский авторитет приходит на смену отцовской власти, а социально-значимые свойства личности становятся гендерно-нейтральными. Некоторые компоненты стереотипов маскулинности, считавшиеся ранее положительными, с течением времени, наоборот, стали дисфункциональными (например, агрессия) [Кон 2001].

Предпосылки к изменениям традиционного порядка появились еще в XIX веке. Уже в конце XX века в обсуждение трансформаций в системе гендерных отношений был также включен «мужской вопрос».

М. Месснер выделял три фактора социальной жизни мужчин [Messner 1997]:

– мужчины пользуются институциональными привилегиями за счет женщин;

– приписываемое мужчине узко определяемое понятие маскулинности, где подчеркивается перспектива высокого статуса, имеет риски в виде поверхностных межличностных отношений, плохого здоровья и преждевременной смерти;

– неравенство в распределении ресурсов в системе патриархатного общества распространяется не только на женщин, но также на подчиненные маскулинности, противопоставленные гегемонной маскулинности.

Осознание взаимосвязи данных факторов послужило фундаментом для образования в 1970-1980-х годах нескольких мужских движений, среди которых «Национальная организация для меняющихся мужчин», преобразованная в 1991 году в «Национальную организацию мужчин против сексизма» (*The National Organization for Men Against Sexism – NOMAS*). Идеологи движения критиковали ограниченность мужской половой роли и соответствующей ей психологии, что проявляется во вредящих мужчинам полоролевых стереотипах, где «мужчина» (как и «женщина») представляет собой, прежде всего, статус с набором определенных характеристик, которого можно достичь с помощью соответствующей модели поведения. Мужчине, согласно его половой роли, традиционно не допускается проявление черт, считающихся «феминными» (нежность, чувствительность, слабость). Борьбу с данным сложившимся порядком приверженцы движения видели в корректировке социализации мальчиков, в рамках которой за женщинами и мужчинами признавались бы, в первую очередь, человеческие качества, не приписываемые только одному из полов [Kimmel, Messner 1998]. Социальный психолог Джозеф Плек проводил связь между мужскими психологическими качествами и борьбой за власть и ее удержанием. Движением *NOMAS* признавалось, что некоторые из черт

традиционной маскулинности можно оценить как положительные, другие же – отрицательно.

Подобные мужские организации, деятельность которых сосредоточена на отмене привилегированного положения мужчин, несмотря на широкое распространение в США, Англии и Австралии, не представляют особый интерес для самих мужчин. Напротив, большую популярность имеют консервативно-охранительные мужские движения, нацеленные на сохранение и восстановление мужских привилегий (особенно идеологов движения беспокоит защита прав отцов вообще и одиноких отцов в частности) [Кон 2001]. Одной из подобных организаций, стремящихся сохранить традиционные семейные ценности, согласно которым мужчина по умолчанию занимает позицию сильного лидера и главы, стало движение *Promise Keepers*, возникшее в 1990-х годах. Его сторонники не считали мужскую агрессивность отрицательным качеством, подлежащим искоренению. Наоборот, ее рассматривали как естественную мужскую черту, которую необходимо направлять в определенное правильное русло.

Мифо-поэтическое мужское движение 1980-х годов, представленное преимущественно белыми образованными американцами среднего класса, видело главную задачу современности в том, чтобы направить мужчину на путь духовного поиска, помочь восстановить базовые мужские ценности, традиции древнего мужского братства и межпоколенного наставничества [Bly 1990].

Начиная с 1980-х годов значительно возрастает количество публикаций, посвященных мужским проблемам. Была создана и не раз переиздавалась обширная библиография литературы о маскулинности, насчитывающая более 3000 наименований. Набирают популярность специальные журналы для мужчин, авторитетным среди которых стал международный междисциплинарный научный журнал *Men and Masculinities*, издаваемый с 1998 года.

В современном обществе исследователи выделяют новые типы маскулинности. Среди них «естественная маскулинность», предложенная С. А. Ильиных, которая объединяет в себе нормы и представления,

характеризующиеся уходом от стереотипного образа «настоящего мужчины» к образу «естественного мужчины». В числе качеств, аскриптируемых мужчине в рамках естественной маскулинности, называются: эмоциональность, беспокойность будущим, приоритетное отношение к семье и детям, а также наличие других качеств, считающихся феминными. Допускается, что мужчина может быть успешен в роли отца и домохозяйина [Ильиных 2011].

В настоящее время в культурной сфере можно наблюдать растущее предпочтение в репрезентации типов маскулинности, характеризующихся новыми стилями и стратегиями гендерных отношений: эгалитарных союзов, профеминистов, отцов, вовлеченных в повседневный уход за детьми. Зоны ответственности в репрезентации современных семей чаще распределяются в соответствии с принципом эгалитарности, отцовские дискурсы насыщены такими составляющими как осознанная вовлеченность в сферу семьи и родительство, а также аскриптивно нетипичные для мужчины качества (нежность, эмоциональность, доверительность в отношении с детьми и пр.).

1.5 Понятие отцовства, типы отцовства

Современная система представлений и требований общества к отцовству, как и содержательная наполненность понятия маскулинности, отличаются своим разнообразием и противоречивостью. Считается, что подобная ситуация сложилась как следствие переходного периода в истории исследования отцовства, когда, наконец, более пристальное внимание было обращено на значимость роли отца в развитии личности ребенка [Портнова, Борисенко 2006].

Общепотребительное значение понятия «отцовство» указывает на «официальный факт происхождения ребенка от данного мужчины, факт, зафиксированный в государственном документе» [Некрасов 2013, с. 2]. Специальные значения понятия отцовства отличаются тем, что в большей степени подчеркивают права и обязанности в отношении своего ребенка. В

данном случае такие характеристики отца, как чувство сопереживающей ответственности и другие, входящие в его права и обязанности по отношению к ребенку, можно отнести больше к приобретенным, чем врожденным.

В английском языке понятие отцовства определяется посредством лексем “*fatherhood*” и “*fathering*”, где первая относится к социальному институту отцовства, а вторая подразумевает конкретные отцовские практики [Кон 2006]. Другой термин, непосредственно связанный с отцовством – “*paternity*”, включает в себя два основных значения: генетическое происхождение ребенка по мужской линии от родителя мужского пола; юридическое признание отношений между отцом и ребенком:

1) *Fatherhood* – *the state of being a father; the qualities of a father* [The Free Dictionary]; 2) *Fathering* – *the activity of bringing up a child as a father* [Lexico Dictionary]; 3) *Paternity* – *(genetics) descent or derivation from a father; the fact or state of being a father* [The Free Dictionary].

В общем смысле термин “*fatherhood*” обозначает элемент родственных отношений или социальную категорию, смысловое наполнение которой зависит от системы и терминологии родства, принятых в той или иной культуре [Кон 2009].

Отдельные современные исследования, посвященные феномену отцовства, по-разному рассматривают его и дают ему различные определения.

Ю. В. Евсеенкова, А. Г. Портнова придерживались подхода, в котором отцовство рассматривается с фокусом на личность отца, а не ребенка. Была выдвинута гипотеза о том, что феномен отцовства является комплексным образованием, в котором можно выделить структурные элементы [Евсеенкова, Портнова 2003]. Исследовательницы считают, что отцовство тесно связано с эмоциональной, мотивационной, ценностно-смысловой сферой. Подчеркивается, что «отцовство» требует иного определения, по сравнению с «материнством», где ведущую позицию занимают такие понятия, как «роль» или «инстинкт» (отсылка к «материнскому инстинкту»). Таким образом, Ю. В. Евсеенкова, А. Г. Портнова определяют отцовство как феномен, связанный со всеми

асpekтами жизнедеятельности человека, а также с его личностным развитием [Евсеенкова, Портнова 2003].

В рассуждениях на тему отцовства, в частности, об основных типах данного феномена, И. С. Кон проводит четкую грань различий между функциями отцовства, представлениями о нем в прошлом и в настоящем [Кон 2006]. Самым распространенным типом отцовства во многих культурах считается образ «отсутствующего отца». Отец представлялся как воплощение и персонификация власти, духовного авторитета. Кроме того, физическое отсутствие отца в семье ранее помогало создавать социальную дистанцию со своим ребенком для поддержания данной власти.

Такое представление отцовства в значительной степени отличается от восприятия его в настоящее время. Роль отца как «монарха» уступает место роли «кормильца», в которой у отца гораздо меньше власти и больше обязанностей. Изменениям также подверглись убеждения в том, что все отцы эмоционально отстранены от своих детей. Для современных отцов эмоционально-психологические аспекты отцовства представляют гораздо большее значение, чем это было в прошлом. То есть в настоящее время наблюдается существенный рост степени вовлеченности отцов в уход за ребенком без посредничества матери, ответственности за ребенка и его доступности для отца. Примечательным также является факт, что для американских мужчин более молодого и образованного поколения семья становится психологически важнее работы. Однако на данный момент удовлетворение потребности в эмоциональной близости с детьми все еще остается проблематичным для отцов, поскольку зачастую конфликтует с заботами о жизнеобеспечении семьи.

В настоящее время, по сравнению с прошлыми эпохами, наблюдается тенденция к возникновению новых отцовских ролей. Д. В. Мальцева выделяет следующие типы отцовства [Мальцева 2010]:

– «ответственный, генеративный отец» – экспрессивный отец, выполняющий все инструментальные функции, мягкий стиль воспитания;

– «авторитетный отец, отец-партнер» – экспрессивный отец, выполняющий все инструментальные функции, строгий стиль воспитания;

– «отец-кормилец» – неэкспрессивный отец с хорошо выраженными инструментальными функциями, властные отношения в семье носят мягкий характер;

– «практический, домашний, *hands-on* отец» – отец с выраженными экспрессивными функциями, не выполняющий инструментальных функций, мягкий;

– «дисциплинатор» – отец, не выполняющий инструментальных функций, исполняющий экспрессивные функции, властный;

– «традиционный, авторитарный отец» – неэкспрессивный, хорошо выражены инструментальные функции, властные отношения в семье носят характер строгих;

– «отец-тиран» – не выполняет ни инструментальных, ни экспрессивных функций, имеет власть в семье;

– «отсутствующий отец» – не выполняющий никаких функций, не имеющий власти в семье.

И. С. Клёцина анализирует развитие отцовских ролей как следствие ломки традиционного гендерного порядка. Исследовательница считает, что смысловое и практическое содержание роли отца обусловлено определенным типом маскулинности: «традиционной» и «новой» маскулинностью. Известно, что «традиционная» маскулинность основана на отношениях доминирования и подчинения (доминантно-зависимый тип гендерных отношений). Тип «новой» маскулинности характеризуется меньшей, по сравнению с традиционной, конкретикой. Главная особенность данного типа заключается в ориентации мужчин в равной степени на самореализацию в профессиональной и семейной сферах, а также в наличии феминных черт [Клёцина 2013].

Таким образом, на основе традиционной гегемонной маскулинности И. С. Клёцина выделяет два типа отцовства:

– «традиционный отец» или «отец старых времен» берет на себя ответственность за семью в качестве руководителя, прежде всего, выступает в роли кормильца семьи, отличается эмоциональной сдержанностью, строгой манерой общения;

– «отсутствующий (в психологическом плане) отец», эмоционально дистанцированный от своих детей отец, для которого отцовство заключается лишь в факте принадлежности семье.

На основе «новой» маскулинности исследовательница выделяет следующие типы:

– «ответственный отец», который, несмотря на большую степень включенности в заботу и воспитание детей, вносит меньший вклад в развитие детей, чем их мать;

– развивающаяся модель «новый отец», в рамках которой отец не только берет на себя ответственность за воспитание детей, но и делит с супругой обязанности в быту и заботе о детях: осуществляет постоянный контакт с детьми, принимает активное участие в их жизни, помогает с учебой. Особенно заметен вклад таких отцов в воспитание детей в возрасте до трех лет, поскольку, в отличие от «традиционных» отцов, вклад «новых» отцов в воспитание своих детей в этом возрасте считается примерно равным материнскому. Такие отцы при необходимости осознанно готовы становиться «домашними» отцами или уходить в декретный отпуск [Чернова 2012].

Считается, что «новое» и «ответственное» отцовство – явления, более характерные для западной культуры [Мальцева 2010].

Исследователи феномена отцовства в западных культурах приходят к выводу о разнообразии типов отцовства, несмотря на длительное время считавшийся единым тип традиционного «отца-кормильца». Г. А. Гурко приводит классификацию этапов развития американского отцовства, предложенную Джозефом Плеко:

– авторитарный духовный и религиозный наставник (XVIII – начало XIX в.);

– отстраненный от семьи добытчик средств (начало XIX – середина XX в.);
– модель для формирования идентичности по признаку пола (1940-1965 гг.);

– «новый отец», вовлеченный в жизнь своих детей и несущий осознаваемую ответственность за семью (в конце 1960-х гг.) [Гурко 2008].

«Новое отцовство» или “*new fatherhood*” стало возможным ранее всего в ряде западных стран как результат либерализации прав и свобод граждан, возросшей занятости женщин на оплачиваемом рынке труда, а также роста частной собственности и общих доходов домохозяйств. Таким образом, все в большем приоритете становятся «новые отцы» [Мальцева 2010].

«Новые» отцы осознанно присутствуют в своей семье физически эмоционально. В связи с этим, проблема распределения личного времени между работой и семьей, которая раньше была наиболее актуальна для матерей, сегодня все больше затрагивает отцов. Это повлияло на возникновение понятия «домашний отец» или “*stay-at-home dad*”. Другими характерными чертами «нового» отцовства становятся проявление бытового эгалитаризма и равное количество уделяемого внимания как сыновьям, так и дочерям.

Несмотря на то, что изменения в отцовстве оцениваются позитивно, не все исследователи согласны с фактом активного внедрения «нового» отцовства в общество. Считается, что действительным трансформациям подвергается отцовство как социальный институт (“*fatherhood*”), а не реальные отцовские практики (“*fathering*”) [Мальцева 2010].

Гендер оказывает заметное влияние практически на все сферы человеческой жизни, в том числе на институт семьи. Каждое общество имеет закрепленные гендерные роли, которые объединяют в себе определенные нормы поведения для женщин и мужчин, допускающиеся в той или иной культуре. Современная социальная среда, характеризующаяся смешением разных общественных и коммуникативных гендерных ролей, обусловила изменения в семейных отношениях, выразившихся в смене родительских ролей,

возникновении новых форм отцовского поведения и вовлеченного типа отцовства (А. В. Авдеева, И. С. Клёцина, И. С. Кон).

Феномен отцовства и особенности содержательного наполнения отцовской роли в контексте социальных норм маскулинности рассматривался отечественными (И. С. Клёцина, И. С. Кон, Е. А. Чикалова) и зарубежными исследователями (S. Coltrane, N. Dowd, S. Williams).

Разделение ролей мужчины и женщины в обществе напрямую оказывает влияние на распределение семейных ролей [Кон 2000]. Ролевые установки в семье могут иметь традиционный или эгалитарный характер. Под традиционной семьей понимается семья, где супруги обладают определенными ролями в соответствии с их полом. Эгалитарная семья подразумевает равное распределение ролей между женщиной и мужчиной [Шнейдер 2000]. В традиционных семьях, где отец выполняет роль кормильца (*breadwinner*), в то время как на женщину ложится ответственность за заботу о детях и ведение домашнего хозяйства, маскулинности приписывают такие черты, как независимость, уверенность и агрессивность [Eagly, Steffen 1984; Eagly 1987]. В свою очередь, с фемининностью ассоциируются заботливость, чувствительность и эмоциональность [Slavkin, Stright 2000; Bem 1981]. Поскольку изначально характер семейных взаимоотношений был авторитарным и основывался на превосходстве одного пола над другим, во многих обществах традиционно от мужчины требовались достижения в профессиональной сфере деятельности [Кон 2000]. В основе традиционной модели половой дифференциации, ориентирующейся на «инструментальность» мужского и «экспрессивность» женского поведения, лежит разделение отцовских и материнских функций. В отношении родительской деятельности в условиях такого традиционного разделения ролей в семье от отцов зачастую ожидается обеспечение детей старшего возраста игровой, образовательной и досуговой деятельностью [Craig 2006]. Считается также, что в традиционных семьях отцы более склонны гиперопекать дочерей [Stephens 2009]. Таким образом, в традиционных семьях отец практически не контактирует с маленькими детьми, в особенности

младенцами, и, хотя по мере развития детей контакт отца с ними может увеличиваться, зачастую политика избегания делает взаимоотношения с отцом сдержанными, с ограниченным проявлением нежности и эмоций [Кон].

На Западе все чаще гендер воспринимается как небинарная оппозиция женского и мужского пола, что также оказывает влияние на структуру семьи. Восприятие людьми отцовской роли постепенно, но необратимо трансформируется. Ключевыми тенденциями содержательных изменений феномена отцовства считаются: пересмотр традиционной роли отца, в рамках которой он выступал как кормилец, воплощавший власть [Dowd 2000], а также расширение отцовской роли за счет появления нового типа отцовства – «ответственного» отцовства. Среди мужчин возрастает количество отцов, предпочитающих активно вести домашнее хозяйство, так называемых «домашних отцов» (*stay-at-home dads*) или отцов-одиночек. Способность к эмпатии и эмоциональной поддержке становится важным пунктом в представлениях англоязычных людей о хорошем отце. Образ рационального целеустремленного отца перестает быть удовлетворительным. Так, в современных социальных условиях от отцов могут ожидать проявления качеств, стереотипно ассоциирующиеся у общества с феминными материнскими качествами (например, вовлеченность, заботливость). Сегодня понятие «хорошего» отца включает в себя готовность активно участвовать в уходе за детьми, гегемонная маскулинность претерпевает изменения, в то время как на смену ей приходят новые нормы отцовства [Olsen].

Исследования отцовства представляют интерес в рамках гендерного подхода, поскольку с течением времени содержательная сторона отцовской роли в обществе подвергается динамичным трансформациям, что становится причиной противоречивых тенденций в ее формировании. Зарубежный интерес к феномену отцовства выражается в публикации все большего количества работ о «новых» отцах и «ответственном» отцовстве [Чикалова 2012]. Его рассматривают как социально конструируемое явление, имеющее тесную связь с закрепленными в обществе представлениями о маскулинности [Coltrane 2001].

В общественном сознании данный феномен отражается в форме нескольких вариантов интерпретаций отцовства и типов отцовства [Wolde 2007, с. 38]. Главенствующий в культуре тип отцовства соотносим с определенным типом маскулинности, из чего следует, что содержание феномена отцовства зависит от господствующей идеологии маскулинности в отдельном социуме. К примеру, в западном обществе доминирующими остаются представления об отце как о кормильце семьи, несмотря на возрастающую популярность вовлеченного типа отцовства [Wolde 2007]. Для подобного типа отцов сфера семьи все еще не представляет исключительного интереса, поскольку такие качества как забота, нежность и эмоциональная привязанность не соответствуют эталону гегемонной маскулинности.

Так, в исследованиях подчеркивается, что все трансформации поведения отца в рамках отцовской роли также тесно связаны с развитием и видоизменением норм маскулинности, а содержание отцовского поведения раскрывается через феномен отцовской вовлеченности, выражающийся в таких параметрах, как взаимодействие с ребенком без посредничества супруги, способность реагировать на потребности ребенка в условиях одновременной включенности в любую другую деятельность, а также ответственность за удовлетворение этих потребностей. У мужчин, придерживающихся нового типа маскулинности, характеризующейся более тесным и эмоциональным взаимодействием с детьми и принципом эгалитарности в разделении бытовых обязанностей и сфер бытовой ответственности, в настоящее время чаще наблюдается высокий и средний уровень вовлеченности в воспитание ребенка. Соответственно, низкий уровень отцовской вовлеченности выявляется у мужчин, поддерживающих традиционную маскулинность, в результате чего прослеживается тесная взаимосвязь между представлениями об отцовском поведении и существующими в обществе нормами маскулинности [Клёцина, Чикалова 2013].

В рамках современных социальных условий участие мужчин в семейной жизни изменяется и становится более активным. Все чаще мужчины выражают желание проводить больше времени, заботясь о детях.

«Новое» отцовство становится важным аспектом общественного и научного дискурса. С течением времени идет процесс трансформации образа отца как частично противоречивого феномена, находящего отражение в англоязычном кинодискурсе, следовательно, существует необходимость в дальнейшем изучении способов его репрезентации в данной сфере, что представляет значительный лингвокультурологический потенциал.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

Кинодискурс является одной из самых популярных разновидностей зрительного искусства, представляя значительный интерес для лингвистических исследований ввиду уникальности способов вербальной и экстралингвистической репрезентации кинематографического образа. В многообразии трактовок термина «кинодискурс» исследователями подчеркивается двукомпонентность феномена (вербальная составляющая выражена связным текстом, невербальная – аудиовизуальным рядом кинофильма) при наличии других экстралингвистических факторов, влияющих на смысловую завершенность фильма. В качестве составной единицы кинодискурса выделяется «кадр».

В лингвистических исследованиях осмысливается взаимосвязь понятий «кинодискурс», «кинофильм», «кинотекст» и «художественный текст». Отождествляются не только термины «кинодискурс» и «кинофильм», но также «кинотекст». Они рассматриваются как связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных и экстралингвистических знаков. В ряде случаев понятие «кинофильм» считается родовым по отношению к кинотексту.

Кинематограф находится в тесных отношениях с драмой, в связи с тем, что авторы кинофильмов и драматурги прибегают к похожим средствам передачи мысли и способам репрезентации персонажей и образов на экране, с учетом различной природы и характерных черт кинематографического и художественного образов. Основные отличия кинематографического образа от словесного метафорического усматривают в визуальности первого, а также динамичности и наличии изобразительного начала. В число изобразительно-выразительных средств, участвующих в создании кинообраза, включают музыкальное сопровождение, приемы крупного, среднего и общих планов, монтажа и другие.

Категория гендера проявлялась на ранних этапах развития философии, а также в сферах лингвистики, культурологии, социологии. В лингвистической парадигме центральную проблематику составляли работы с системными описаниями женских и мужских особенностей речевого поведения, исследования о взаимосвязи биологического пола с грамматической категорией рода, особенностях словарного запаса женщин в сравнении с мужским. Рост интереса к гендеру в лингвистике обозначен двумя этапами: биологический детерминизм до 1960-х годов XX века и собственно гендерные исследования после 1960-х годов XX века, популяризации которых поспособствовало внимание к прагматическому аспекту языкознания, развитие социолингвистики и изменение традиционных женских и мужских ролей в обществе.

Необходимость изучения маскулинности возрастает с конца 1980-х годов. Термин «маскулинность» исследователями рассматривается как относительная категория гендерной системы, обозначающая поведение, культурные смыслы и общественные роли, которые приписываются мужчинам и их опыту в социуме. Одним из результатов исследований по данной проблематике стало разграничение типов маскулинности, а также определение стереотипа гегемонной маскулинности (*hegemonic masculinity*), которая, считалось, наиболее часто репрезентировалась в языке, отражая своеобразную модель для подражания.

В современном социуме наблюдается исчезновение четких границ канона маскулинности. В данных условиях формируются новые типы маскулинности, не поддерживающие патриархатный порядок и характеризующиеся новыми стилями и стратегиями гендерных отношений. Схожим разнообразным содержанием и противоречивостью отличается современная система представлений и требований общества к отцовству. В настоящее время, по сравнению с прошлыми эпохами, присутствует тенденция к возникновению новых отцовских ролей как следствие ломки традиционного гендерного порядка.

ГЛАВА 2. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ И ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА ОТЦА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ КИНОДИСКУРСЕ

2.1 Анализ материала исследования

В рамках главы 2 будут изучаться лингвистические и экстралингвистические способы репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе на материале кинофильмов, анализ которых представлен в данном пункте.

Для исследования способов репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе нами были отобраны и проанализированы следующие кинофильмы: «Убить пересмешника» (*To Kill a Mockingbird*, 1962, USA), «Отец невесты» (*Father of the Bride*, 1991, USA), «Ребята по соседству» (*Boyz 'N the Hood*, 1991, USA), «Я – Сэм» (*I Am Sam*, 2001, USA), «Мой мальчик» (*About a Boy*, 2002, UK, USA, France, Germany), «В погоне за счастьем» (*Pursuit of happiness*, 2006, USA), «Дитя с Марса» (*Martian Child*, 2007, USA), «Мальчики возвращаются» (*The Boys Are Back*, 2009, Australia, UK), «Живая сталь» (*Real Steel*, 2011, USA), «Бесконечно белый медведь» (*Infinitely Polar Bear*, 2014, USA), «Хотел бы я быть здесь» (*Wish I Was Here*, 2014, USA).

Большая часть кинофильмов была снята в США. Информация о производстве других кинокартин включает англоязычные страны помимо США (Австралия, Великобритания), поэтому есть основание обозначить сферу нашего исследования как «англоязычный кинодискурс».

Анализ кинофильмов проводился с опорой на информацию, представленную интернет-базой данных о кинематографе – *Internet Movie Database* (IMDb). Мы стремились рассмотреть одновременно несколько типов отцов, чтобы убедиться, что с течением времени они действительно претерпели определенные изменения. Основным критерием отбора кинофильмов в качестве

материала для исследования послужила ведущая тематика фильмов, отражающая отцовство, образ отца вообще и взаимоотношения отцов и детей, а также сюжет кинофильмов с обязательным участием персонажей-отцов. Маркерами данных тем выступили лексические единицы в кратких описаниях и слоганах к фильмам, номинирующие непосредственно понятие «отец» (*father*), или местоимения мужского рода в притяжательном падеже вместе с лексемами *daughter/son*, указывающие на то, что речь идет об отце (*his daughter, his son*).

“A **father** struggling with bipolar disorder tries to win back his wife by attempting to take full responsibility of their two young, spirited **daughters**, who don't make the overwhelming task any easier” (Infinitely Polar Bear).

“A struggling actor, **father** and husband finds himself at a major crossroads, which forces him to examine his life, his family and his career” (Wish I Was Here).

“With **his** oldest **daughter's** wedding approaching, a **father** finds himself reluctant to let go” (Father of the Bride).

“A struggling salesman takes custody of **his son** as he's poised to begin a life-changing professional career” (Pursuit of Happyness).

“A mentally handicapped man fights for custody of **his** 7-year-old **daughter** and in the process teaches his cold-hearted lawyer the value of love and family” (I Am Sam).

“The story of a man becoming a **father...and a boy becoming a son**” (Martian Child).

Другим важным критерием в отборе материала выступили ключевые слова сюжета кинофильмов (*plot keywords* – специальная функция сайта *IMDb*, где зарегистрированные пользователи могут добавлять ключевые слова, описывающие сюжет кинофильма). Все кинофильмы, составившие материал нашего исследования, имеют ключевые слова или словосочетания с лексической единицей *father*: *single father, father son relationship, father daughter relationship, father daughter reunion, father love, absent father, father son reunion, father son conflict, father son estrangement, father dislikes daughter's boyfriend*. Таким

образом, выбранные кинофильмы соответствуют тематике отцовства и взаимоотношений отцов и детей.

Plot key words:

Motivational, passion, hardwork, financial problem, underdog, innovation, flat broke, ambition, unhappy marriage, single father, father son relationship, 1980s, homeless man (Pursuit of Happyness: https://www.imdb.com/title/tt0454921/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Semi autobiographical, father daughter relationship, crying man, barbecue, fishing, rowboat, jumping rope, Christmas party, eccentric, talent show, frosting a cake, karate, listening to music, friendship, depression, watching TV, ice skating, roller skates, playground, running into each others' arms, washing dishes, singing, dancing, storytelling, kiss, brushing one's hair, laundry, anger, father daughter reunion, year 1978, basketball (Infinitely Polar Bear: https://www.imdb.com/title/tt1969062/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Single father, father daughter relationship, love, disability, fear of learning, kiss, diaper change, watching television, patience, compassion, anxiety, anger, hugging, birthday party, father love, crying, dancing, Halloween party, friendship, reading, painting, mentally challenged male (I Am Sam: https://www.imdb.com/title/tt0277027/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Selfishness, loneliness, singing, manchild, unlikely friendship, imaginary son, single father, maturity, being cool, peter pan complex, absent father, shopping, watching tv, father son relationship, superficiality, womanizer, mentor, intergenerational friendship, fear of commitment (About a Boy: https://www.imdb.com/title/tt0276751/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Adopted son, best friend, widower, bowling, painting, soccer, playing catch, Christmas present, golf, reading, basketball, crying, love, thanksgiving dinner, single father, baseball, eccentricity, father son relationship, adult child bonding (Martian Child: https://www.imdb.com/title/tt0415965/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Single father, man keeping house, widower, party, father son relationship (The Boys Are Back: https://www.imdb.com/title/tt0926380/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Father son reunion, father son relationship, 2020s, fight, absent father, courage, travel, dancing, father son conflict, father son estrangement (Real Steel: https://www.imdb.com/title/tt0433035/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Struggling actor, money problems, dream sequence, father son relationship, growing up (Wish I Was Here: https://www.imdb.com/title/tt2870708/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Single father, 1930s, father daughter relationship, father son relationship, widower, poverty, tolerance, respect, reading to a child, friendship (To Kill a Mockingbird: https://www.imdb.com/title/tt0056592/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Father daughter relationship, 1990s, father son relationship, father dislikes daughter's boyfriend (Father of the Bride: https://www.imdb.com/title/tt0101862/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Poverty, year 1991, crying, watching TV, father daughter relationship, father son relationship, single parent, friendship (Boyz 'N the Hood: https://www.imdb.com/title/tt0101507/keywords?ref_=tt_stry_kw).

Примечательно также, что отобранные ключевые слова, соответствующие тематике отцовства и взаимоотношений отца и детей, можно условно объединить в группы, характеризующие главного-героя с точки зрения его личности, финансовой состоятельности и типа досугового времени, которое он проводит с детьми.

Личность персонажа-отца:

Motivational, passion, hardwork, ambition, innovation, underdog (Pursuit of Happyness).

Crying man, eccentric, anger, depression (Infinitely Polar Bear).

Love, disability, fear of learning, patience, compassion, anxiety, anger, mentally challenged male (I Am Sam).

Selfishness, loneliness, manchild, maturity, being cool, peter pan complex, superficiality, womanizer, mentor, fear of commitment (About a Boy).

Widower, crying, love, eccentricity (Martian Child).

Man keeping house, widower (The Boys Are Back).

Courage (Real Steel).

Dream sequence, growing up (Wish I Was Here).

Widower, tolerance, respect (To Kill a Mockingbird).

Досуговое время с детьми:

Barbecue, fishing, rowboat, jumping rope, Christmas party, talent show, frosting a cake, karate, listening to music, friendship, watching TV, ice skating, roller skates, playground, running into each others' arms, washing dishes, singing, dancing, storytelling, kiss, brushing one's hair, laundry, basketball (Infinitely Polar Bear).

Kiss, diaper change, watching television, hugging, birthday party, dancing, Halloween party, friendship, reading, painting (I Am Sam).

Singing, shopping, watching TV, intergenerational friendship (About a Boy).

Bowling, painting, soccer, playing catch, Christmas present, golf, reading, basketball, thanksgiving dinner, baseball, adult child bonding (Martian Child).

Party (The Boys Are Back).

Travel, dancing (Real Steel).

Reading to a child, friendship (To Kill a Mockingbird).

Watching TV (Boyz 'N the Hood).

Финансовая состоятельность:

Financial problem, flat broke, homeless man (Pursuit of Happyness).

Money problems (Wish I Was Here).

Poverty (To Kill a Mockingbird, Boyz 'N the Hood).

Можно сделать вывод, что в личности собирательного образа персонажа-отца выделяются такие качества, как *трудолюбие, амбициозность, эмоциональность, эксцентричность, любовь, вспыльчивость, сострадание, терпимость, эгоистичность, инфантильность, бесстрашие* и другие. Также очевидно, что главные герои большинства кинофильмов тесно взаимодействуют с детьми и проводят с ними время, укрепляя семейные отношения, особое внимание уделяя спорту и активным видам отдыха. Часто в центре повествования в кинофильмах находится персонаж-отец, переживающий финансовые, социальные, бытовые трудности, о чем свидетельствует частое

использование в описаниях к фильмам и ключевых словах лексем, номинирующих борьбу, бедственное положение, в котором оказался главный герой: *struggling, overwhelming, fight, tragic, defend, reluctant*.

“A *struggling* salesman [...]” (Pursuit of Happyness).

“A father *struggling* with bipolar disorder [...] *overwhelming* task” (Infinitely Polar Bear).

“A mentally handicapped man *fight*s for custody of his 7-year-old daughter” [...] (I Am Sam).

“A sports writer becomes a single parent in *tragic* circumstances” (The Boys Are Back).

“A *struggling* ex-boxer [...]” (Real Steel).

“A *struggling* actor, father and husband [...]” (Wish I Was Here).

“Atticus Finch [...] *defends* [...] his children against prejudice” (To Kill a Mockingbird).

“With his oldest daughter’s wedding approaching, a father finds himself *reluctant* to let go” (Father of the Bride).

Большая часть кинофильмов, выступающих материалом для нашего исследования, выполнена в жанре «драма» (10), на втором по популярности месте жанр «комедия» (5). Это позволяет предположить, что изображение кинообраза отца наиболее популярно в драматических сценариях, нередко подразумевающих трагичные эмоциональные события, преодоление трудностей. Вместе с тем в кинофильмах часто главный герой изображается в связи с комичными сценариями. Реже встречаются другие жанры: «мелодрама» (3), «криминал» (2), «биография» (1), «семейный» (2), «боевик» (1), «научная фантастика» (1).

Временной период, в рамках которого развиваются сюжетные события кинофильмов, характеризуется второй половиной XX в. и первой половиной XXI в., на что указывают ключевые слова к кинофильмам: *Pursuit of happyness* – 1980s, *Infinitely Polar Bear* – year 1978, *Real Steel* – 2020s, *Wish I Was Here* – 2014, *Father of the Bride* – 1990s, *Boyz ‘N the Hood* – 1991. События остальных

кинопроизведений, в описании к которым временной отрезок не был указан, соответствуют современному периоду, о чем можно судить по содержанию кинофильмов, отражающему действительность настоящего времени, и взять за основу год их выпуска: *I Am Sam* – 2001, *About a Boy* – 2002, *Martian Child* – 2007, *The Boys Are Back* – 2007. Мы посчитали необходимым включить в материал исследования кинофильм с событиями первой половины XX в. (*To Kill a Mockingbird*), чтобы иметь возможность объективно рассмотреть одновременно несколько типов отцов и убедиться, что с течением времени они действительно претерпели определенные изменения. Сюжетные события кинофильмов связаны с периодом, когда тип «традиционного» отцовства (эмоционально отстраненный отец выполняет только инструментальные функции, выступает в роли авторитета для детей и «добытчика» семьи) постепенно уступает позицию типу «нового» отцовства (отец эмоционально вовлечен в воспитание детей, придерживается бытового эгалитаризма и более мягких моделей воспитания, выступает в роли партнера для детей или наставника). Кинофильм «Убить пересмешника» (*To Kill a Mockingbird*, 1962), в свою очередь, повествует о событиях первой половины XX в., поэтому в данной кинокартине изображен яркий, но не вполне типичный для своего времени (поскольку в образе персонажа-отца встречаются черты, ставшие характерными позже для «новых» отцов) пример «традиционного» отца.

2.2 Способы воплощения лингвистической составляющей отцовских образов в англоязычном кинодискурсе

В ходе исследования отцовских кинообразов и их репрезентации мы посчитали целесообразным опираться на определения кинодискурса, в которых подчеркивается единство лингвистического и аудиовизуального компонентов (М. А. Ефремова, А. Н. Зарецкая, К. Ю. Игнатов, Н. И. Илюхин, И. Н. Лавриненко, Ю. М. Лотман, Н.Н. Маслова, А. В. Олянич, Г. Г. Слышкин,

Ю. Г. Цивьян, У. Эко). В дальнейшем под кинообразом мы понимаем «чувственно-конкретное воспроизведение реальных предметов и явлений на экране» [Клопотовская 2011, с. 5], образ героя кинофильма, созданный актером или актрисой.

Являясь неотъемлемой частью кинодискурса, кинообраз включает в себя лингвистическую составляющую, которая играет одну из важнейших ролей в реализации вербального образа киногероя. К основным способам, задействованным в лингвистической репрезентации персонажа в кинодискурсе, можно отнести *автодискурс* (речь персонажа о самом себе) и *гетеродискурс* (речь других персонажей о киногерое, описывающая их отношение к нему).

Данные способы изображения лингвистической составляющей образа многогранно реализуют персонажа-отца: создают портрет героя, способствуют реализации его внутреннего конфликта, выявляют контраст между личностью киногероя в прошлом и настоящем, подчеркивают особенности взаимоотношений персонажа-отца с другими персонажами кинопроизведения, отражают подходы героя к воспитанию.

Мы остановились на понятии «кадр» в качестве основного составного элемента кинодискурса. Толковые словари определяют кадр как отдельную сцену или эпизод из кинофильма, участок кинофильма, занятый отдельной сценой или деталью картины, а также составную часть фильма, содержащую какой-либо момент действия [Единый толковый словарь]. В дальнейшем мы будем придерживаться данной трактовки, с целью выделить основные способы репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе, поскольку в нашем представлении кадр и способы репрезентации кинообраза соотносятся как целое и часть.

2.2.1 Автодискурс как способ репрезентации автопортрета персонажа-отца

Автодискурс как один из способов вербализации позволяет кинореципиенту воспринять образ отца посредством оценочных высказываний

самого персонажа-отца о себе, видах воспитания детей, качестве взаимоотношений с детьми, своей состоятельности в роли достойного «хорошего» отца.

1. Личность отца

Совокупность примеров, объединенных под пунктом «личность отца», отражает созданный киногероем автопортрет. Выделяется ряд личных качеств и особенностей речи персонажа, которые характеризуют главного героя тем или иным образом с точки зрения его отцовской роли:

Заботливость

В экранизации романа «Убить пересмешника» отцовская забота Аттикуса проявляется в его желании защитить детей от мира, который он считает опасным и несправедливым: *“There are a lot of ugly things in this world, son. Of course, I wish I could keep them all away from you, but that’s never possible”*. Данное стремление выражается наличием сослагательного наклонения с помощью глагола *can* в форме *Past Subjunctive* – подчеркивается сожаление в отношении невыполнимости будущего действия. Персонаж-отец, описывая общую ситуацию в мире, использует в речи лексему *ugly*, которую можно определить несколькими способами: 1) *“of unpleasant or unsightly appearance”*; 2) *“repulsive, objectionable, or displeasing in any way”*; 3) *“ominous or menacing”* [The Free Dictionary]. Каждое из этих значений подразумевает что-то отталкивающее, неприятное, зловещее и опасное, на основе чего можно судить о том, как видит окружающий мир сам Аттикус. Возможное решение этой проблемы персонаж-отец видит в том, чтобы оградить детей от возможных проблем и испытаний, что в речи отражено посредством фразового глагола *keep away* (*“stop (someone or something) from doing something or being in a certain state; prevent from coming close”* [The Free Dictionary]).

Джордж Бэнкс («Отец невесты») считает себя обеспокоенным безопасностью и благополучием ребенка родителем (*concerned parent*): “*I’ve always been a concerned parent*”. Ключевое здесь словосочетание *concerned parent* можно определить следующим образом: “*a parent who is interested, involved, affected or anxious and troubled*” [The Free Dictionary]. Из этого следует, что персонаж считает себя отцом, отличающимся заботливостью, вовлеченностью, привязанностью к детям. “*I’m big on car seats, seat belts, bedtimes, curfews, calling when you get somewhere, never running with a sharp object. What can I say? I’m a father*”. Подкрепляя свои слова, Джон использует фразовый глагол *to be big on (something)*, что значит “*to be very interested or invested in something*” [The Free Dictionary], и описывает черту, которая, по его мнению, присуща любому типичному отцу (отождествляя тем самым понятия *concerned parent* и *father*). Это такая черта, как заинтересованность в обеспечении безопасности детей. Например, заинтересованность в том, чтобы в машине были детские кресла (*car seats*), пристегнутые ремни (*seat belts*), чтобы дети соблюдали режим сна (*bedtimes*), возвращались домой не позже оговоренного времени (*curfews*) и сообщали о своем местоположении (*calling when you get somewhere*). Все ранее упомянутое подкрепляет образ Джона Бэнкса в качестве вовлеченного, заботливого отца.

Любовь

Джо Варр («Мальчики возвращаются»), используя в речи лексему *miss* в значении “*to feel the lack or loss of*” [The Free Dictionary], признает от своего лица и лица сыновей, что они тоскуют по умершей супруге и матери: “*We miss that now. We do miss that*”. Можно предположить, что персонаж обладает характеристиками любящего мужа и отца.

Одна из причин, по которой герой-отец фильма «Дитя с Марса» хочет взять на воспитание ребенка из приюта, кроется в его желании совершить значимый поступок: “*I want to do something meaningful, you know? And I get all the arguments against it. But how do you argue with the logic of loving one that’s*

already here?”. Для персонажа, готовящегося стать отцом, ребенок ассоциируется с потребностью подарить кому-то любовь, а также с важной составляющей жизни, наполняющей ее смыслом, что подчеркивается семантикой лексемы *meaningful* (“*having meaning, function, or purpose*” [The Free Dictionary]). Вопреки стереотипу о том, что отцы, по сравнению с матерями, менее склонны к выражению чувств, Дэвид готов обеспечить заботой небологического ребенка, о чем свидетельствует лексема, номинирующая любовь *love* (“*to feel love for (a person)*” [The Free Dictionary]) в речи персонажа, что характеризует его как любящего отца.

Джордж Бэнкс («Отец невесты») рассуждает о свадьбе дочери и трудностях отцовства в целом. *“You fathers will understand. You have a little girl. An adorable little girl who looks up to you and adores you in a way you could never imagine. I remember how her little hand used to fit inside mine. How she used to sit in my lap and lean her head against my chest. She said that I was her hero. Then the day comes when she wants to get her ears pierced and she wants you to drop her off a block before the movie theater. Next thing you know she’s wearing eye shadow and high heels. From that moment on, you’re in a constant state of panic. You worry about her going out with the wrong kind of guys, the kind of guys who only want one thing – and you know exactly what that one thing is because it’s the same thing you wanted when you were their age. Then she gets a little older and you quit worrying about her meeting the wrong guy and you worry about her meeting the right guy. And that’s the biggest fear of all because then you lose her. And before you know it, you’re sitting all alone in a big, empty house, wearing rice on your tux, wondering what happened to your life”*.

Прежде всего, персонаж обращается к общему опыту всех отцов (*you fathers will understand*), подчеркивая универсальный характер своего собственного родительского опыта. В речи героя часто встречаются лексемы, отражающие его беспокойство за дочь: *worry* (“*to feel uneasy or concerned about something*” [The Free Dictionary]), *panic* (“*a sudden, overpowering feeling of fear*”

[The Free Dictionary]), *fear* (“*a feeling of disquiet or apprehension*” [The Free Dictionary]).

При описании дочери персонажем-отцом используются лексемы, номинирующие нежность и любовь. К примеру, *little* (“*being at an early stage of growth; young*” [The Free Dictionary]) с положительным элементом смысла в словосочетании *little girl*, а также *adorable* (“*being delightful, lovable, and charming*” [The Free Dictionary]). В целом персонаж, которого подобное речевое поведение репрезентирует как любящего отца, в своем монологе-размышлении делится со зрителем воспоминаниями об эпизодах, иллюстрирующих непростые взаимоотношения между ним и дочерью, их последующее развитие и все эмоциональные метаморфозы, которые переживает при этом сам отец.

Вовлеченность/ответственность

Кэмерону («Бесконечно белый медведь») как отцу безразличны интересы дочерей, поэтому он проводит ночь за созданием юбки на шоу талантов для младшей девочки Фэйт. В телефонном разговоре с супругой мужчина торжествует и выражает удовлетворение самим собой: “*Maggie, name one other father in America who’s up right now sewing a flamenco skirt for their daughter*”, подразумевая, что он – единственный отец, кто в такой поздний час посвящает время занятию дочери, и подчеркивая с помощью гиперболы, что данная деятельность совсем не характерна для «обычного» отца.

Привязанность к детям

Когда Мэгги, супруга Кэмерона («Бесконечно белый медведь»), собирается забрать девочек с собой в Нью-Йорк, пока будет занята на новой работе, главный герой выражает свою привязанность к девочкам, признаваясь, что будет скучать по ним: “*I’m just gonna miss them*”.

После знакомства с женихом дочери Джордж («Отец невесты») рассуждает о том, как изменилась его роль в жизни Энни: “*I was no longer the man in my little girl’s life*”. Герой очень привязан к дочери и чувствует сожаление, озвучивая

свои переживания. В высказывании наличие определенного артикля (*the man*) подчеркивает постепенно исчезающую главенствующую позицию и прежнюю важность Джорджа как отца в жизни своей дочери.

Непостоянство/консервативность

Джо («Мальчики возвращаются») беспокоит собственная манера редко видеться с младшим сыном: *"Look, he sees me as someone who comes home after weeks away, bringing presents"*. Мужчина выявляет в себе нехарактерное для ответственного, «нового» отца качество – непостоянство. Герой-отец озвучивает возможное решение проблемы, используя модальность необходимости и долженствования при помощи глагола *need*: *"We need to spend some time together"*. Осознавая, насколько важно поддерживать отношения с детьми, главный герой делает первые шаги на пути к личностному взрослению и становлению как ответственный родитель.

Как личность другой персонаж-отец Джордж («Отец невесты»), напротив, консервативен. Главный герой прямо заявляет, что не любит перемены: *"I love this town [...] because it hasn't changed much in the past twenty-five years. And since I'm not a guy who's big on change, this town fits me like a glove"*. Выражая свое негативное отношение к изменениям, герой использует идиоматическое выражение *(not) to be big on* (*"(not) to be enthusiastic about"* [The Free Dictionary]). Чтобы подчеркнуть любовь к городу, для которого не характерны перемены, персонаж-отец прибегает к выражению *to fit like a glove* (*"to be very suited for someone"* [The Free Dictionary]), желая сообщить, что жизнь в этом городе очень подходила ему. Это позволяет предположить, что в осуществлении своей отцовской роли герой также консервативен.

Терпимость

Джейсон Стайлз («Ребята по соседству») учит сына Тре быть терпимее к людям своей расы, когда в их дом забирается грабитель, а мальчик, охваченный эмоциями, желает зла преступнику: *"Don't say that. Don't say that. It'd be*

contributing to killing another brother”. Персонаж-отец называет мужчин одной с ним расы братьями (*brother – a man or boy numbered in the same kinship group, nationality, race, society, etc.; a fellow African-American man or boy* [The Free Dictionary]), подчеркивая единство трудностей и жизненных проблем, одинаково близких каждому из них. Повторение в речи Джейсона указывает на эмоциональность ситуации и затронутой темы, а также на твердое желание мужчины сразу пресечь в сыне нетерпимое отношение к другим людям.

Независимость

Уилл («Мой мальчик») видит в себе сходство с островом: *“In my opinion, all men are islands”*. Используя аллегорию на стихотворение Джона Донна (*“No man is an island entire of itself...”*), герой подчеркивает в себе стремление к независимости и обособленности, неспособность развивать устойчивые привязанности. Персонаж метафорично представляет себя жителем острова (*island dweller*), лишь изредка покидающего свое пространство, в которое ему некомфортно допускать кого-либо еще: *“The sad fact is that, like any island dweller from time to time I had to visit the mainland”*. Контакт с другими людьми главный герой неслучайно расценивает как печальную необходимость, что прослеживается в использовании лексемы *sad* (*“causing sorrow or gloom; depressing”* [The Free Dictionary]), а также глагола *have to*, приносящего модальность долженствования.

Понимание ребенка через идентификацию себя с ним

В первых же кадрах кинофильма «Мальчики возвращаются» Джо, рассуждая о запутанности и неоднозначности детского сознания, прибегает к его сравнению с островом Неверленд: *“Doctors sometimes draw maps of other parts of you, [...], but catch them trying to draw a map of a child’s mind, which is not only confused, but keeps going round all the time. There are zigzag lines on it, just like your temperature on a card, and these are probably roads in the island, for the Neverland is always more or less an island”*. В данном случае Джо как

авторитетный взрослый предпринимает попытки вникнуть в ход мыслей собственного сына, что иногда представляется непростой задачей для родителя, и в то же время мужчина словно делится редким знанием, открывшимся ему с перспективы ребенка. Сложность проблемы понимания детей прослеживается в использовании героем-отцом в речи лексем *confused* (“*in a disordered state; mixed up; jumbled*” [The Free Dictionary]), *zigzag* (“*adj. in a zigzag manner*” [The Free Dictionary]), которые подчеркивают такие, по мнению персонажа-отца, свойства детского сознания, как непоследовательность, хаотичность, запутанность. Чтобы лучше узнать своих детей, Джо сам на какое-то время перестает быть взрослым.

Сэм («Я – Сэм»), страдающий задержкой умственного развития, больше ассоциирует себя с ребенком, чем со взрослым. Когда мужчина вместе с другими детьми ожидает приема у кабинета учителя, он подсознательно воспринимает себя не взрослым, с которым преподаватель желает поговорить по поводу дочери, а провинившимся ребенком и заранее ощущает вину, ожидая наказания: “*I’m really in trouble*” (*to be in trouble – to be subject to punishment for a particular offense or wrongdoing* [The Free Dictionary]).

В детстве Дэвида («Дитя с Марса») считали странным ребенком, и в его ретроспективных рассуждениях наблюдается «эскапистский» мотив вместе с желанием отгородиться от окружающего мира, найти свое безопасное пространство (*safe – not exposed to the threat of danger or harm* [The Free Dictionary]): “*I found my escape through my stories. My imagination was a...was like a rocket ship that took me far away where I could look at life from a safe distance [...]*”. В приемном сыне Дэвид отчасти видит себя и лучше других понимает мальчика, для которого Марс, предмет мечтаний ребенка, – некое безопасное пространство. Свою профессию писателя-фантаста Дэвид сравнивает со своего рода механизмом приспособления (*coping mechanism – conscious or unconscious mechanism of adjusting to environmental stress without altering personal goals or purposes* [The Free Dictionary]): “*...it can be [...] kind of a coping mechanism, a way to deal with problems that are bigger than you, bigger than you’re capable of dealing with*”. Используя в речи сравнения, мужчина признается, что иногда в

буквальном смысле чувствует себя меньше на фоне жизненных проблем, словно ребенок, неспособный с ними справиться.

«Хороший/плохой» отец

Кэмерон («Бесконечно белый медведь») в разговоре с супругой определяет себя как «хорошего» отца: *"I'm a much better father than I was a husband"*. Любопытно, что герой не отождествляет понятия *husband* и *father*, несмотря на то что одновременно является и отцом, и мужем, вероятно, желая тем донести, что мужчина может не одинаково успешно исполнять свои гендерные роли и обязательства по отношению к жене или к детям.

Герой кинокартины «Живая сталь» Чарли считает себя неподходящим для роли отца. Используя сравнение, персонаж признается в том, что сын заслуживает лучшего родителя (*deserve better...than me*): *"You thought me, you, and a little robot from the junk heap were going to ride off into the sunset? No, you forgot who I was! You deserve better...than me"*. Маловероятность их с мальчиком счастливой жизни персонаж акцентирует, прибегая в речи к ироничной идиоме *to ride off into the sunset*, содержащей аллюзию на известное кинематографическое клише, где главные герои уходят или уезжают «в закат», знаменуя благополучный финал фильма: *"An allusion to the clichéd endings of western movies, often showing the main characters riding horseback into the sunset at the conclusion of the film. Often used sarcastically, ironically, or humorously"* [Farlex Dictionary of Idioms].

В разговоре с подругой Чарли сокрушается, что выполнял свою отцовскую роль неправильно, используя сленговое выражение *blew it (to blow up –to ruin or waste something)*: *"Me, come on. I blew it. I blew it"*. Эмоциональность высказывания и сожаление героя читаются в повторениях. Персонаж подтверждает, что рождение собственного сына оказалось для него как для отца волнующим, даже шокирующим фактом (сл., разг. *to freak out*): *"When Max was born I just...freaked out"*. И в то же время как отец герой был растерян: *"I wouldn't know where to start"*.

Чарли осознает, что совершал множество ошибок по отношению к своему сыну: *“Look, I know you think I abandoned you, and I guess I did originally. ... And I know I’ve done all kinds of wrong by this kid [...]”*. Герой использует в речи лексемы с негативным оценочным компонентом *abandon* (*“to withdraw one’s support or help from, especially in spite of duty, allegiance, or responsibility”* [The Free Dictionary]), *wrong* (*n.*) (*“an unjust, injurious, or immoral act”* [The Free Dictionary]), выражая раскаяние. Как отца Чарли не оказалось рядом, когда это было необходимо, поэтому он сожалеет о своей безинициативности в прошлом: *“I know you had a bum ride, and I wasn’t there and I should have been”*. Однако мужчина готов быть рядом с сыном в настоящий момент. Хорошо понимая, что упущенного уже не вернуть, он, тем не менее, выражает готовность исправиться сейчас: *“And I can’t get those years back, Max, but I’m here right now...and if you’re up for it, I’m ready to fight”*. Это противопоставление неблагоприятного прошлого и лучшего будущего вместе с сыном, ради которого Чарли решает бороться, создается в речи персонажа-отца путем использования дейктических местоимений, подчеркивающих пространственную локализацию *there – here*. Лексема *fight* (*“to strive vigorously and resolutely, as in trying to overcome something”* [The Free Dictionary]) описывает настоящее положение дел Чарли и Макса, вынужденных противостоять всему миру и бороться в нем друг за друга.

Джо («Мальчики возвращаются») также признает собственные ошибки: *“I must have been awful to live with sometimes”*. Качество исполнения собственной отцовской роли герой определяет как низкое, прибегая к лексеме *awful* (*“extremely bad or unpleasant; terrible”* [The Free Dictionary]), в состав которой входит отрицательный оценочный элемент. Джо дает старшему сыну обещание стать лучше, объективно считая, что на данный момент он не справляется с этой ролью так хорошо, как хотел бы: *“Whatever you decide, I promise, I’ll be a better father to you from now on”*.

В кинокартине «Я – Сэм» главный герой-отец очень обеспокоен тем, насколько соответствует стандартам «хорошего» отцовства. Записывая

сообщение на автоответчик, персонаж с волнением уточняет у друзей, похож ли он на «хорошего» отца: *"But did I sound like a good father?"*.

Уилл («Мой мальчик») отрицательного мнения о себе как о крестном отце: *"I couldn't possibly think of a worse godfather for Imogene. [...] I'll drop her at her christening. I'll forget her birthdays until her 18th, when I'll take her out and get her drunk [...]"*. Гипербола (*couldn't think of a worse godfather*) и параллельные конструкции в последующем перечислении возможных бед, которые Уилл прогнозирует в случае, если станет крестным отцом, создают эффект градации с увеличением масштабов негативных последствий по мере того, как девочка будет взрослеть. Уилл упоминает некоторые, по его мнению, признаки «плохого» крестного отца: неаккуратность, забывчивость, безнравственность. Очевидно, что персонаж не считает себя подходящим кандидатом на роль крестного отца: *"I mean, seriously, it's a very, very bad choice"*.

Дэвид («Дитя с Марса»), как и некоторые другие персонажи-отцы, склонен считать себя недостаточно «хорошим»: *"All this time I was thinking that I was no good as a father, right?"*.

Незрелость

Степень незрелости и неготовности Уилла («Мой мальчик») к отцовству обнаруживается в реакциях и порывах героя, представленных кинореципиенту в форме внутренних реплик. Чаще всего это желание побега, как в ситуации, когда персонаж узнает, что у женщины, которую он позвал на свидание, есть сын:

A woman: *I have a 3-year-old boy.*

Will: *"I wanted to throw the napkin on the floor, push over the table and run"* (*run – to retreat rapidly; flee* [The Free Dictionary]).

Нестереотипная (для отца) эмоциональность

Кэмерон («Бесконечно белый медведь») испытывает радость от времяпровождения с дочерьми, что прослеживается в использовании речи героя

лексем с положительной коннотацией: *"I'm happy to stop by and pick up the kids anytime, have 'em stay over"*.

О том, что дочь успешно приземлилась после перелета, Джорджу («Отец невесты») сообщают на работе по громкой связи, что говорит о первостепенности для героя вопроса безопасности дочери. В то же время персонаж уверен, что понять его восторг и тревогу смогут только другие отцы: *"My daughter. Been studying abroad. Been flying for eleven hours. I'm not wild about her being in the air. You got kids, Juan. You understand. It's better when they're on the ground"*. Кинореципиент угадывает радость в словах Джорджа благодаря тому, что мужчина часто упоминает дочь в разговоре с коллегами. Взволнованность героя передает выбор лексем (*to be wild about – to be very excited or enthusiastic about someone or something*), краткость высказываний.

Как только Джордж узнает, что дочь вернулась, он покидает рабочее место, не дожидаясь окончания своей смены, чтобы забрать отремонтированный велосипед для Энни до того, как она доберется из аэропорта домой. *"I got Annie's ten-speed all cleaned up and polished. New seat, new tires...I couldn't wait to show it to her"*. При помощи параллельных конструкций герой с воодушевлением описывает все усовершенствования велосипеда, а также признается, с каким нетерпением он ждет момента, когда сможет показать его дочери, используя конструкцию *can't wait* (*"to be very eager, as if to be unable to endure the wait until it is possible to do something"* [The Free Dictionary]).

Джордж все еще видит в Энни ребенка, желая и в дальнейшем оберегать ее и заботиться о ней: *"But she's not a woman, she's just a kid. [...] I realized at that moment that I was never going to come again and see Annie at the top of the stairs. Never going to see her again at our breakfast table in her nightgown and socks. I suddenly realized what was happening. Annie was all grown up and leaving us, and something inside began to hurt"*. Параллельные конструкции в размышлениях персонажа усиливают его ностальгическое настроение и сожаление в связи с событиями прошлого, которые больше никогда не повторятся. Противопоставление понятий *woman* и *kid* раскрывает восприятие собственной

дочери главным героем, который до сих пор не считает ее взрослой женщиной. Это осознание все-таки приходит к герою, но в форме внезапного откровения, что читается в словосочетании *suddenly realized*. Кроме того, данный неизбежный факт причиняет мужчине боль, которую он выражает посредством лексемы *hurt* (“*to cause mental or emotional suffering to; distress*” [The Free Dictionary]), и зритель убеждается в равнодушии и привязанности Джорджа к дочери, в его любви к ней.

Кэмерон («Бесконечно белый медведь») в разговоре с женой признается, что чувствует гордость за дочь Амелию, которая дала отпор мальчику, задевавшему ее в школе: “*She kicked him so hard in the knee, she put him on crutches. [...] I was quite proud*”. Одобрение лексеме *proud* (“*pleased or satisfied, as with oneself, one’s possessions, achievements, etc, or with another person, his or her achievements, qualities, etc*” [The Free Dictionary]), высказываемое персонажем-отцом по отношению к поведению дочери, подкрепляет убеждение о склонности отцов развивать в детях такие качества, приписываемые мужчине, как смелость, конкурентоспособность, инициативность.

Речь

Дэвид («Дитя с Марса») волнуется, пытаясь найти общий язык с мальчиком в первые часы их знакомства.

David (whispering): *He’s just...He’s just in his room. Should I give him some space or go in there?*

Актер передает тревожное состояние персонажа-отца не только через шепот во время телефонного разговора с сестрой. Его речь сбивчива, он задает осторожные вопросы, нуждаясь в совете и какой-либо рекомендации от опытной в родительстве родственницы. Подобные множественные уточняющие вопросы выдают неуверенность и тревожность Дэвида. Он как отец боится допустить ошибку, и это добавляет его портрету чуткости, говорит о равнодушии персонажа к состоянию ребенка: “*Should I close the door or should I just leave it open or halfway? Leave it open? Mid-way?*”.

О внимательном отношении Дэвида к собственному сыну можно судить по тому, как вдумчиво мужчина говорит о мальчике, подмечает малейшие детали в его развитии и поведении.

David: *Dennis has the soul of an artist. He could grow up to be, you know become a prodigy [...].*

David: *Um, you know, Dennis has a really curious mind...*

David: *How could they not see how extraordinary you are, how big your heart is?*

Характеризуя мальчика, персонаж-отец часто использует в речи лексемы (*artist, prodigy, curious mind, extraordinary, big heart*), которые обладают положительным смысловым оттенком, свидетельствуя о доброжелательном отношении отца к сыну.

Посредством я-высказываний (*I-statements*) Дэвид пытается дать ребенку совет, не оказывая авторитетного давления, не дистанцируясь от сына. Напротив, в этот момент главный герой хочет быть равным мальчику, продемонстрировать понимание его проблем и переживаний, по причине схожести жизненного опыта.

"When I was a little boy like you", "I used to eat these a lot when I was a kid", "...but when I was a kid, I used to pretend like I was from another planet".

Таким образом, совокупность примеров в пункте под названием «личность отца», входящим в состав автодискурса как части лингвистической составляющей кинообраза отца, реализует автопортрет персонажа-отца через такие личные качества, как любовь, заботливость, вовлеченность в отцовство, привязанность к детям, непостоянство, постоянство, терпимость, независимость, понимание ребенка через идентификацию себя с ним, качество «хорошего» или «плохого» отца, незрелость, нетипичная (для отца) эмоциональность (спектр положительных или отрицательных эмоций, испытываемых персонажем в связи с исполнением отцовской роли), а также с помощью особенностей речи персонажа, которые дополняют перечисленные качества личности.

2. Виды воспитания

Примеры, объединенные под пунктом «виды воспитания», отражают способы и формы воспитания, к которым прибегает главный герой в ходе взаимодействия с детьми, а также инструменты (авторитет, доверие и т.д.), посредством которых персонаж-отец достигает воспитательных целей.

Среди основных форм воспитания в ходе анализа материала мы выделили следующие.

Физическая работа

Эйдан Блум («Хотел бы я быть здесь») привлекает своих детей к физической работе – починке сломанного забора: *“The point is I’m sick of looking at this fence. Today we’re gonna fix it”*. Местоимение *we* в утверждении указывает на то, что Эйдан твердо намерен вовлечь в работу детей. Использование неформального сокращения *gonna* вместо *going to* может свидетельствовать о близких неформальных отношениях между отцом и детьми. Своим примером мужчина обучает сына уходу за домом и его территорией. Примечательно, что раньше дрель воспринималась мальчиком лишь в качестве игрушки и находилась в месте, совсем для нее не предназначенной:

Aidan: Tucker, where’s your drill?

Tucker: It’s under my pillow.

В фильме «Ребята по соседству» Джейсон Стайлз, отец Тре, предпринимает попытки приобщить сына к физической работе. В его речи заметно преобладание побудительных высказываний, мужчина не просит, а дает четкие категоричные указания: *“Want you to rake up these leaves off the lawn. [...] Take this. There’s two trash bags right there on the ground. See y’all later”*. При этом соседские дети такой подход явно осуждают, считая отца Тре «злым»: *“Damn, your daddy mean. He’s worse than the bogeyman himself”*.

Позже Джейсон проводит с сыном беседу, в которой обозначает обязанности Тре, таким образом пытаясь научить мальчика ответственности:

"I'm trying to teach you how to be responsible". Мужчина также заинтересован в том, чтобы привить сыну чистоплотность и элементарные бытовые навыки, прибегая в речи к параллельным побудительным конструкциям.

Tre: *Clean the bathroom sink, floor and tub. Clean my room and water the lawn.*

Когда в ответ Тре интересуется, какие же обязанности выполняет отец, Джейсон с готовностью перечисляет их сыну в форме параллельных конструкций.

Furious: *...pay the bills...put food on the table and put clothes on your back, you understand?*

В данном случае в обязанности мужчины как отца входит, прежде всего, обеспечение жизни и нужд собственного ребенка (в материальном смысле: оплата налогов, покупка одежды и пищи). В высказываниях отца и сына прослеживается параллелизм, позволяющий кинореципиенту сравнить характер обязанностей отца и сына. У каждого из них они различны, но их наличие обязательно. Так, по мнению Фьюриеса, он сможет вырастить Тре ответственным человеком.

Игра

Когда Крис («В погоне за счастьем») вместе с сыном теряет единственное место для ночлега, герой пытается перевести их бедственное положение в игру, чтобы подбодрить мальчика, и притворяется, будто косный денситометр, который персонаж всегда носил с собой в надежде продать его, на самом деле является машиной времени.

Christopher: *The guy said it was a time machine.*

Chris: *Yes, it is. [...] All we gotta do is push this black button right here. [...] Close your eyes. It takes a few seconds. Oh, my goodness. Open, open, open! [...] Dinosaurs. [...] Can you see them? [...] Wait, watch out. [...] Don't step in the fire. We're cavemen. We need this fire, because there's no electricity...and it's cold out here, okay?*

Мужчина снимает напряжение с себя и ребенка, одновременно укрепляя их отношения. В речи персонажа-отца преобладают короткие побудительные высказывания – инструкции, похожие на правила игры. Кроме того, Крис приписывает себе и сыну игровые роли (*we're cavemen*).

В заключительных кадрах фильма «Я – Сэм» кинореципиент может наблюдать, как герой-отец посредством игры в футбол с дочерью воспитывает в ней здоровую конкурентоспособность и тягу к спорту. Сэм искренне болеет за дочь и радуется ее победам, его эмоциональность прослеживается в наличии частых коротких восклицаний: *"Get it, Lucy! Go, Lucy! Lucy got a goal!"*.

Наставничество

Одним из основных способов проявления родительского воспитания для персонажа-отца в англоязычном кинодискурсе можно считать необходимость героя делиться своим жизненным опытом с детьми.

Крис («В погоне за счастьем») успешно справляется с ролью отца-наставника, демонстрируя Кристоферу свою жизненную позицию и убеждения не только посредством слов, но и действий. Главный герой, опираясь на собственный опыт, через побудительные высказывания мотивирует сына добиваться своего и никогда не сдаваться: *"Don't ever let somebody tell you you can't do something. Not even me. You got a dream you gotta protect it. If you want something, go get it"*.

Несмотря на то, что, в силу задержки умственного развития, которое наблюдается у персонажа-отца Сэма («Я – Сэм»), он не всегда объективно способен оценивать происходящие с ним в жизни события, герой как любой отец старается научить дочь тому опыту, который успел приобрести сам: *"Always set your dreams high, Lucy"*.

В высказывании с помощью фразового глагола *look up to* Фьюриес («Ребята по соседству») выражает желание стать примером и наставником для сына: *"I wanted to be somebody you could look up to"*. Джейсон и Тре не часто выезжают за пределы города. Но персонаж-отец, периодически выбираясь с

мальчиком на рыбалку на побережье, всегда находит возможность провести с сыном «качественное время» (*quality time*), т.е. время, когда родитель уделяет полное внимание своему ребенку. Сцена поездки использована с целью раскрыть кинореципиенту жизненную позицию персонажа-отца, позволить герою поделиться своими взглядами с ребенком и укрепить с ним эмоциональную связь. Фьюриес использует в речи лексемы с полярной семантикой (*leader–follower*), чтобы помочь сыну четко определиться со своим местом в жизни и целью, к которой нужно стремиться. Персонаж-отец старается воспитать в мальчике лидерские качества, научить уважению к другим людям, равно как и способам его заполучить.

Furious: *So you a leader or a follower?*

Tre: *I'm a leader.*

Furious: *Okay, then. What's the three rules?*

[...]

Tre: *Always look a person in the eye. Do that, they respect you better. Two was to never be afraid to ask you for anything. Stealing isn't necessary. And the last one, I think, was...to never respect anybody who doesn't respect you back.*

Герой фильма «Хотел бы я быть здесь» решает использовать поездку на природу (*a field trip*) как возможность провести с детьми время. В ходе поездки Эйдан осуществляет одну из своих главных отцовских функций – делиться с детьми опытом жизни: “*This is the spot where I had one of the deepest, most sincere, spiritual moments of my life. The last time I had an epiphany, it was right here. [...] An epiphany is when you realize something that you really needed to realize. You know, sometimes in life you can get kinda stuck and you feel like you should have changed chapters by now, but you can't*”. Собственные мысли и ощущения главный герой выражает в форме я-высказываний, делаясь исключительно личным опытом. Этот способ выражения мыслей положительно воздействует на характер взаимоотношений персонажа-отца с детьми, поскольку Эйдан не стремится навязывать детям свою точку зрения на правах авторитетного взрослого.

Мужчина уверен, что его дети со временем получат свой отличный от родителей опыт, а он как отец может лишь помочь им найти верное направление.

Сексуальное воспитание

В фильме «Ребята по соседству» персонажем-отцом впервые (в числе других выбранных нами фильмов) затрагивается тема сексуального воспитания ребенка. Джейсон подчеркивает ценность отцовского влияния и вклада в воспитание детей, приписывая способность вырастить собственного ребенка «настоящему мужчине»: *“Anyone fool [...] can make a baby, but only a real man can raise his children”*. Главный герой использует в речи контекстуальные антонимы *fool – realman* и *make (a baby) – raise (children)*. Благодаря лексеме с негативной коннотацией *fool* (*“one who acts unwisely on a given occasion”* [The Free Dictionary]) кинореципиент безошибочно понимает, к какой из двух моделей поведения Джейсон относится с осуждением.

Среди основных инструментов достижения воспитательных целей персонажем-отцом в ходе анализа материала мы выделили следующие.

Доверие

В беседах с ребенком для Криса («В погоне за счастьем») основным аспектом выступает доверие. Объясняя что-либо сыну, герой постоянно просит доверять ему, часто используя в речи лексему *trust* (*“to give credence to; believe”* [The Free Dictionary]):

Christopher: *Dad, why did we move to a motel?*

Chris: *I told you. Because I'm getting a better job. You gotta trust me, all right?*

Chris: *I trust you.*

[...]

Chris: *You gotta trust me, okay? You gotta trust me.*

Christopher: *I trust you. I trust you. I trust you.*

[...]

Chris: *Can you hear me?*

Christopher: *Yeah.*

Chris: *Do you trust me?*

Christopher: *Yeah.*

Авторитет

Дэвид в фильме «Дитя с Марса» испытывает трудности в первые часы общения с приемным сыном. Персонаж-отец хочет быть другом мальчику и боится сделать что-то, что может сильнее травмировать Денниса, но даже в такой ситуации герой старается сохранить авторитетную позицию. Дэвид незамедлительно оповещает Денниса о том, что в доме существуют свои правила: *"But, listen, before we eat, rules of the house..."*. Позже, однако, он все равно смягчает формулировку, заменяя понятие *rule* (*"an authoritative, prescribed direction for conduct, especially one of the regulations governing procedure in a legislative body or a regulation observed by the players in a game, sport, or contest"* [The Free Dictionary]) на менее семантически категоричное *guideline* (*"a principle put forward to set standards or determine a course of action"* [The Free Dictionary]), опасаясь показаться ребенку слишком жестким или как-либо его ограничить.

Вовлеченность/ответственность

Как бы ни было тяжело растить младшего сына в одиночку, Джо («Мальчики возвращаются»), хотя и принимает помощь со стороны родственников в воспитании мальчика, основную ответственность как отец желает взять на себя: *"I want you to stay here. I want you to live with me"*. Многократное использование лексемы *want* указывает, насколько ему важно принимать участие в жизни сына. Персонаж-отец стремится быть вовлеченным родителем и поэтому хочет быть ближе к сыну, что выражается в речи словосочетаниями *stay here, live with me*.

Джордж («Отец невесты»), погружаясь в воспоминания, перечисляет все виды деятельности, которыми он занимался вместе с детьми, позволяя кинореципиенту убедиться в том, что мужчина является вовлеченным отцом.

Параллельные конструкции укрепляют возрастающее положительное впечатление у зрителя, и кажется, что Джордж искренне наслаждался каждым мгновением, проведенным с детьми: *"I love that I taught my kids to ride their bikes in the driveway. I love that I slept with them in tents in the backyard. I love that we carved our initials in the tree out front"*.

Таким образом, в совокупности примеров в пункте под названием «виды воспитания», входящем в состав автодискурса как части лингвистического аспекта кинообраза отца, мы различаем две составляющие. На рисунке 1 схематично изображены формы воспитания, применяемые персонажем-отцом, а также инструменты, с помощью которых главным героем осуществляются воспитательные цели в англоязычном кинодискурсе.

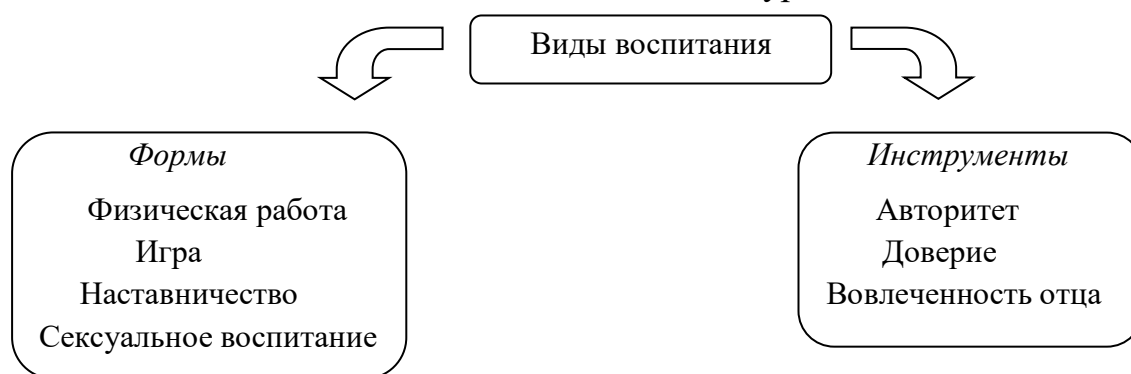


Рисунок 1. «Виды воспитания, практикуемые персонажем-отцом (автодискурс)»

Выделенные примеры позволяют характеризовать главного героя с точки зрения формы и качества исполнения отцовской социальной роли как ответственного родителя, равнодушного к участию в процессе воспитания собственных детей.

3. Взаимоотношения с детьми в рамках понятий «любовь/неприязнь»

Примеры данного пункта отражают характер взаимодействий отца и детей, не направленных напрямую на достижение воспитательных целей. Встречаются примеры, демонстрирующие привязанность, теплые чувства или чувства

отчуждения и неприязни отца к детям, определенным образом характеризующие героя с точки зрения исполнения его отцовской роли.

Привязанность/любовь

Крис Гарднер («В погоне за счастьем») непрерывно поддерживает с сыном тактильный контакт: обнимает, целует ладонь Кристофера, просит поцеловать на прощание. Отец и сын откровенно говорят о своей привязанности друг к другу, используя лексему *love*: “*I love you*”, “*I love you too*”.

Кэмерон («Бесконечно белый медведь») часто напоминает дочерям о том, что он их любит, используя в речи лексемы с положительной коннотацией, номинирующие любовь, гордость: “*I love you!*”, а также о том, что он и его супруга Мэгги гордятся своими детьми: “*My darlings, I’m so proud of you. So is Mommy*”.

Любящее отношение к дочери у персонажа фильма «Хотел бы я быть здесь» прослеживается в употреблении ласкательной формы имени девочки, в обращении *sleepy head*, которое здесь приобретает положительный оттенок значения, в сочетании с мягкой интонацией, с которой произносит эту фразу главный герой: “*Gracie, wake up, sleepyhead*”. На протяжении всего фильма мужчина также часто обращается к дочери ласково *sweetie*: “*It looks that way, sweetie*”, “*Sweetie, your beautiful hair*”.

Джо Варр в фильме «Мальчики возвращаются» обращается к супруге и детям, в особенности к младшему сыну, используя ласковое *sweetheart*. В скрипте насчитывается одиннадцать случаев употребления лексемы из уст персонажа-отца: “*It’s okay, sweetheart*”, “*Artie’s in bed, sweetheart*” (к жене); “*I don’t know, sweetheart*”, “*Talk to me, sweetheart*”, “*I’m sorry, sweetheart*”, “*Coming, sweetheart*”, “*He’s not coming with us, sweetheart*” (к младшему сыну).

Герой также приходит к выводу, что должен восстановить связь со старшим сыном, вероятно, осознавая ценность отцовского воспитания в жизни Гарри: “*I need to know how to talk to him. I need to know how to comfort him if he needs it*”. В данном случае Джо хочет вновь стать опорой для старшего сына, в

приоритете для персонажа доверительные отношения с подростком (*to comfort – to soothe in time of affliction or distress*). Примером тому служит тот факт, что главный герой в любой ситуации и при любых обстоятельствах находит время и силы, чтобы извиниться перед сыновьями, если чувствует, что в чем-то перед ними виноват. Данное качество помогает Джо наладить доверительные отношения с детьми, основанные на взаимопонимании: *“I’m really sorry. [...] I’ve been a bit stressed about work. I’m sorry”*.

К младшему сыну Джо постоянно обращается, используя уменьшительно-ласкательную форму его имени: *Artie*.

Сэм («Я – Сэм») постоянно говорит о любви к дочери: *“And P.S. I love you, like the song. P.S. I love you, like in the song”*.

Джейсон («Ребята по соседству») озвучивает привязанность к сыну посредством лексемы *glad* (*“being in or showing good spirits”* [The Free Dictionary]): *“I’m glad you’re here, Tre”*.

Описывая характер своей любви по отношению к приемному сыну, Дэвид («Дитя с Марса») использует гиперболу, желая подчеркнуть, насколько велико и подлинно его чувство: *“[...] I do know that there’s no one on this planet that loves Dennis any more than I do”*.

Любящее отношение Дэвида к приемному сыну проявляется в ситуации, когда Деннис впервые идет в школу. Герой пытается удостовериться в том, что мальчик чувствует себя комфортно в незнакомой обстановке путем ряда уточняющих вопросов, после желает ему хорошего дня.

David: *You sure you don’t want me to come in with you?*

Dennis: *Yes.*

David: *Yes, come in?*

Dennis: *No. Don’t come in.*

[...]

David: *You need the umbrella?*

[...]

David: *Okay. You’re gonna have a great first day.*

Укладывая ребенка спать, Дэвид ласково называет сына принцем: *“Good night, sweet prince”*. Персонаж говорит о своей любви к Деннису: *“I love you very, very much”*.

Дэвид пытается дать мальчику не только любовь, но и позиционирует себя в качестве опоры для ребенка. Лексема *home* в данном контексте обладает самыми теплыми и светлыми оттенками смысла, создает впечатление уюта (*“an environment offering security and happiness”* [The Free Dictionary]). Мужчина также подчеркивает их с Деннисом родство, чтобы позволить ребенку почувствовать уверенность в себе, в которой мальчик так нуждался: *“Dennis, you’re my son. You’re my home, forever. And I will never, ever, ever, ever, ever, ever, ever, ever leave you”*.

Дэвид не скрывает, что постоянно переживает за сына: *“I just worry about him all the time”*, характеризуя их с ребенком взаимоотношения как близкие.

Джордж («Отец невесты») не стремится решать за свою дочь вопросы замужества и единолично выбирать кандидатуру на роль ее супруга. Первостепенным для мужчины остается желание дочери: *“If you love him so much, I know I’ll love him, too”*.

Неприязнь

Более сложную картину взаимоотношений отца и детей можно наблюдать в кинофильме «Живая сталь», где сначала Чарли активно сопротивляется всему, что могло бы объединить его с собственным сыном. В какой-то момент мужчина даже предпринимает попытку обозначить четкие границы между собой и Максом, предупреждая мальчика: *“First, there is no we”*. Сочетание отрицания с местоимением подразумевает маловероятность в глазах Чарли ситуации, где он и мальчик могли бы быть одним целым, командой.

Манера речи Чарли по отношению к мальчику часто саркастичная, грубая, лишенная ласки или проявления теплых чувств. Мужчина прибегает к множественным повторениям, похожим на команды (*shut up – (informal) to cease to talk or make a noise or cause to cease to talk or make a noise: often used in*

commands [The Free Dictionary]), выдвигает жесткие условия: *"If you want to sleep indoors tonight, shut up and get in the truck. Don't look at me like that way. Get in the truck!"*.

Таким образом, на основе примеров данного пункта, входящего в состав автодискурса как части лингвистической составляющей кинообраза отца, мы различаем два основных направления развития отношений отца и детей, так или иначе реализующих собственный образ отца. Мы выделяем положительную динамику развития взаимоотношений отца и детей, не направленных напрямую на воспитательную деятельность, которую обозначаем элементом «привязанность/любовь», и отрицательную динамику, которой соответствует элемент «неприязнь». Среди них наиболее многочисленным по количеству примеров оказался первый элемент, на основе чего можно заключить, что большинство персонажей-отцов характеризуются в англоязычном кинодискурсе как любящие, «хорошие» отцы.

4. Способность справляться с бытовыми задачами/состоятельность в роли отца

Примеры, объединенные под пунктом «способность справляться с бытовыми задачами/состоятельность в роли отца», иллюстрируют собой степень соответствия персонажа-отца в англоязычном кинодискурсе тем социально обусловленным ожиданиям, которые закреплены за ролью отца в обществе, или тем ожиданиям, которые, напротив, могут считаться нетипичными для отца в социуме. Традиционно умение справляться с бытовыми задачами приписывается больше женщинам, чем мужчинам, тогда как обязанность обеспечения семьи считается мужской, отцовской обязанностью.

Бытовые задачи

После длительного периода заботы о дочерях в одиночку Кэмерон («Бесконечно белый медведь») чувствует, что не может больше в полной мере

справляться со всеми обязанностями заботящегося родителя так, как это делает мать, и выплескивает гнев в ссоре с девочками. То, каким обремененным он себя чувствует в качестве отца, попавшего в непривычную для традиционного семейного уклада ситуацию, прослеживается в лексемах *servant* и *maid* с отрицательной коннотацией: *"I'm the servant! All I do is cook for you and clean, and I drive you around and take care of your every goddamn need! You treat me like a goddamn maid!"*.

После первой неудачной попытки перевести детей на домашнее обучение Эйдан («Хотел бы я быть здесь») признается жене, что не может с ними справиться и найти общий язык: *"They wouldn't listen to me. I couldn't get control of them, Sarah. [...] they're fighting every single thing I try"*.

Джо («Мальчики возвращаются»), как и некоторые другие персонажи-отцы, понимает, насколько трудна работа по дому, только сталкиваясь с ней лично, не имея возможности рассчитывать на помощь. Когда мужчина оказывается вынужден самостоятельно управляться с бытом, первое время это осознание дается ему тяжело: *"The housework has come as a big shock, I have to admit, even though I watched so much of it over the years. The cooking, the cleaning, the ironing, the shopping, hoovering the carpets when they change color..."*. Сам персонаж-отец определяет работу по дому как нечто неожиданное, даже шокирующее (*a big shock*). Перечисление домашних дел в форме параллельных конструкций (*the cooking, the cleaning, the ironing, the shopping, hovering the carpets when they change color*) создаету кинореципиента общее удручающее впечатление от количества работы, возложенное на плечи вдовца.

Описывая их с сыновьями жизнь, Джо прибегает к аллюзии на фильм «Один дома»: *"It's Home Alone, except there's three of us"*, где по сюжету главный герой мальчик на несколько дней по стечению обстоятельств остается совсем один в доме без единого взрослого члена семьи. Очевидно, что Джо, несмотря на уже зрелый возраст, ощущает себя тем самым оставшимся без родных и их поддержки мальчиком. Так герой пытается выразить растерянность и замешательство, ощущаемые ребенком, на которого внезапно ложится большая

ответственность. В такой непростой ситуации за свои поступки приходится в полной мере отвечать самостоятельно. По мнению Джо, в обстоятельствах, в которых он вынужденно оказался, любая женщина справилась бы лучше с задачей воспитания детей, чем он сам: *"Shouldn't the State intervene and make sure a woman looks after little children?"*. Мужчина облакает свои мысли на этот счет в форму риторического вопроса.

Состоятельность в отцовской роли

Несмотря на то, что Джо («Мальчики возвращаются») финансово полностью поддерживает свою первую семью и старшего сына Гарри от первого брака, в прошлом персонаж-отец почти не участвовал в воспитании мальчика непосредственно так, как делал это с младшим сыном Арти. Для первого сына Джо все это время выступал больше в роли отсутствующего отца-кормильца. В беседе с Гарри главный герой признается, что действовал в прошлом опираясь на стереотипное общественное убеждение в том, что маленький ребенок при разводе должен оставаться с матерью: *"You were so young, I thought a child should be with his mother"*. Однако, став вдовцом и единственным заботящимся родителем для маленького Арти, Джо осознает, что для мужчины не существует весомых причин отказываться от роли «нового отца», которая предполагает эгалитаризм в бытовой жизни супругов, в воспитании общих детей и обязанностях по уходу за ними, в связи с чем предлагает старшему сыну переехать к нему в Австралию.

Когда Джордж («Отец невесты») делится воспоминаниями о покупке собственного дома и сравнивает стоимость этого события с суммой всех затрат на свадьбу, кинореципиенту предоставляется возможность убедиться в высокой состоятельности персонажа как успешного главы семьи, который не только сумел обеспечить жильем родных, но и позаботился о достойной свадьбе дочери: *"When I bought this house seventeen years ago, it cost me less than this blessed event in which Annie Banks became Annie Banks-MacKenzie"*.

Примеры в пункте под названием «способность справляться с бытовыми задачами/состоятельность в роли отца», входящим в состав автодискурса как части лингвистического аспекта кинообраза отца, подтверждает состоятельность персонажей в качестве «кормильцев» собственных семей, одновременно подчеркивая трудности, с которыми герои сталкиваются в бытовой сфере.

Таким образом, примеры пункта «автодискурс как способ репрезентации автопортрета персонажа-отца» включают в себя четыре основных составляющих, отражающих важные лингвистические аспекты кинообраза отца с точки зрения высказываний персонажа о самом себе, о предпочитаемых видах воспитания, о динамике взаимоотношений с детьми и оценке личной состоятельности в роли отца.

Анализ примеров данного пункта позволяет заключить, что автопортрет персонажа отца отличается амбивалентными качествами личности, в большей степени характеризующими его с положительной стороны как «хорошего» отца, то есть любящего, заботливого, вовлеченного, терпимого, понимающего. В речи персонажей-отцов данные качества отображаются посредством использования лексем, номинирующих эмоции, чувства (*fear, worry, miss, hurt, proud*), а также характеризующих отца как вовлеченного (*concerned, interested, invested*). Отношение главных героев к детям репрезентировано лексемами с положительной коннотацией, передающими трепетное отношение к детям (*little, adorable, meaningful*). Такое качество персонажей-отцов, как «заботливость», выделяется гиперболой, подчеркивающей высокую степень вовлеченности отца в воспитание детей. Попытка персонажа-отца идентифицировать себя с детьми передается посредством сравнений (*“problems that are bigger than you, bigger than you’re capable of dealing with”* – герой буквально чувствует себя беспомощным ребенком перед лицом жизненных проблем и понимает, как ощущает себя его сын), а также метафор (сознание ребенка, сравниваемое с островом Неверленд). Качество «хорошего» отца чаще всего реализуется посредством лексемы с положительным оценочным компонентом значения *good*. Особенностью речи любящего отца можно назвать наличие положительно

характеризующих ребенка лексем (*artist, prodigy, curious mind, extraordinary, big heart*), а также я-высказываний, посредством которых персонаж-отец становится ближе к ребенку и в ненавязчивой форме может поделиться с ним собственным опытом.

В группу отрицательных качеств личности героя-отца можно отнести непостоянство, независимость, незрелость. Желание персонажа максимально отдалиться от окружающего мира, его неспособность развивать устойчивые привязанности наиболее ярко прослеживаются в метафоре с островом и аллюзии на стихотворение Джона Донна "*No Man is an Island*": ("*In my opinion, all men are islands*"). Качество «плохого» отца реализуется посредством лексем с отрицательным компонентом значения (*worse, bad, no good as a father, abandon, wrong*). Сленговые выражения придают экспрессивность при описании неудач отца в исполнении своей отцовской роли (*blew it up*). Часто при перечислении отрицательных качеств персонажа-отца используется градация. Противопоставление неблагоприятного прошлого и лучшего будущего в форме выражаемого героем намерения исправить прежние ошибки создается в речи путем использования дейктических местоимений, подчеркивающих пространственную локализацию *there–here* ("*I know you had a bum ride, and I wasn't there and I should have been. And I can't get those years back, Max, but I'm here right now...* ").

Среди форм воспитания, используемых персонажем-отцом во взаимодействии с детьми, мы выделяем физическое воспитание, игру, наставничество, сексуальное воспитание. Желая добиться воспитательных целей, герои используют в речи побудительные высказывания и параллельные конструкции. Встречаются лексемы с полярной семантикой (*leader – follower*) и контекстуальные антонимы (*fool – real man*). В таких случаях главный герой преследует цель противопоставить разные модели поведения и помочь ребенку выбрать верную. Инструментами, посредством которых персонаж-отец может реализовывать воспитательные цели, являются авторитет, понимание и

вовлеченность в отцовство или степень личной мотивированности к участию в процессе воспитания детей.

Наибольшую представленность в примерах о взаимоотношениях персонажей-отцов с детьми в рамках понятий «любовь/неприязнь» имеет положительная динамика развития отношений, в частности, «привязанность/любовь». Среди способов проявлений любви отцов к детям выделяются использование лексем с положительной коннотацией, выражающих чувства (*love, proud*); деминутивов (*sleepyhead, sweetie, sweetheart, sweet prince*). В связи с этим можно заключить, что в англоязычном кинодискурсе герой-отец репрезентируется в основном как любящий и заботливый родитель.

В заключение отметим, что состоятельность персонажа в отцовской роли во многом совпадает с традиционными ожиданиями социума об обязанностях мужчины обеспечивать свою семью. В качестве «кормильца семьи» герой чаще репрезентирован с положительной точки зрения, в то время как в бытовой сфере персонаж часто изображается нуждающимся в сторонней помощи. Например, главный герой определяет работу по дому как нечто неожиданное, даже шокирующее (*a big shock*). Перечисление домашних дел в форме параллельных конструкций (*the cooking, the cleaning, the ironing, the shopping, hoovering the carpets when they change color*) создает у кинореципиента общее удручающее впечатление от количества работы, возложенное на плечи отца. Подобный эффект достигается аллюзией на кинофильм, где главный герой-ребенок остается один в непривычной обстановке и чувствует себя растерянным без помощи более опытного взрослого (*"It's Home Alone, except there's three of us"*).

2.2.2 Гетеродискурс как способ репрезентации портрета персонажа-отца

Помимо автодискурса, репрезентацию образа персонажа-отца с лингвистической точки зрения также возможно рассмотреть с помощью другого способа вербализации – гетеродискурса. Гетеродискурс позволяет кинореципиенту воспринять кинообраз отца посредством оценочных

высказываний других персонажей кинофильма о личности главного героя, видах и инструментах воспитания детей, практикуемых героем-отцом, и качестве выполнения персонажем собственной социальной роли отца, степени соответствия ей.

1. Личность отца

Группа примеров, объединенных под пунктом «личность отца», отражает созданный персонажами фильма портрет главного героя-отца. Выделяется ряд личных качеств персонажа, которые характеризуют главного героя тем или иным образом с точки зрения его отцовской социальной роли.

Рассудительность и сильная воля

Мисс Моды Аткинсон в экранизации «Убить пересмешника» дает характеристику Аттикусу Финчу, отмечая в нем такие положительные качества, как здравый смысл и зрелость: *“Just thank your stars he has the sense to act his age”*. Лексема *sense* (*“natural understanding or intelligence, especially in practical matters”* [The Free Dictionary]) и идиоматическое словосочетание *to act one’s age*, обозначающее способность действовать разумно, в соответствии с возрастом (*to behave in accordance with one’s expected level of maturity*), в совокупности в данном контексте транслируют одобряемые обществом качества личности отца.

О других чертах Аттикуса кинозритель узнает из уст его повзрослевшей дочери Скаут: *“I was to think of these days many times, of Jem, and Dill and Boo Radley and Tom Robinson and the Ewells and Atticus – his fairness, his stubbornness, his devotion, his courage, his love”*. В данном случае образ Аттикуса формируется посредством группы лексем, номинирующих положительные с учетом контекста качества главного героя как отца: *fairness* (*“ability to make judgments free from discrimination or dishonesty”*), *stubbornness* (*“resolute adherence to your own ideas or desires”* [The Free Dictionary]), *devotion* (*“ardent, often selfless affection and dedication, as to a person or principle”* [The Free Dictionary]), *courage* (*“the power*

or quality of dealing with or facing danger, fear, pain, etc.” [The Free Dictionary]), *love* (“*an expression of one’s affection*” [The Free Dictionary]).

Постоянство и надежность

Младшая дочь Кэмерона Фэйт («Бесконечно белый медведь») выражает свое отношение к отцу в словах: “*The thing about Daddy is that he’s always around. He’s always there*”. Девочка характеризует главного героя как надежного отца, на которого она может положиться в любой ситуации и который всегда будет рядом (*always around/there*).

Подруга Чарли («Живая сталь») делает акцент на его человеческих качествах, полезных в жизни или сражениях на боксерском ринге: “*He was lean, tough. No quit, no fear*”. Такие качества, как жесткость, целеустремленность, бесстрашие: *tough* (“*strong-minded, resolute*” [The Free Dictionary]), *no fear* (“*not to be afraid or frightened of*” [The Free Dictionary]).

Жених Энни, дочери главного героя («Отец невесты»), как сторонний наблюдатель делится своим мнением о взаимоотношениях между отцом и дочерью. По мнению молодого человека, Энни прислушивается к отцу в любой ситуации: “*’Cause I know that whatever you say, she’ll believe*”. Такая крайняя степень доверия со стороны ребенка, выраженная в гиперболе, может охарактеризовать отца как очень надежного родителя.

Ненадежность

Когда Джо («Мальчики возвращаются») предлагает старшему сыну Гарри уехать вместе с ним и Арти из Англии в Австралию, Гарри отказывается, объясняя это тем, что не считает отца надежным родителем.

Harry: *I didn’t feel safe there.*

Joe: *What, the 10 most poisonous snakes?*

Harry: *No, Dad. You. You scared me.*

Кинореципиент может наблюдать нерешительность мальчика, выраженную в лексемах с отрицательным семантическим элементом (*scare – to*

fill, esp. suddenly, with fear [The Free Dictionary]). Гарри буквально пугает перспектива совместной жизни с отцом.

Вовлеченность

Девочка Люси («Я – Сэм») уверена, что ей повезло с отцом, о чем свидетельствует используемая ею лексема *lucky* (“*having or marked by good luck; fortunate*” [The Free Dictionary]): “*I’m lucky. Nobody else’s daddy ever comes to the park*”. Героиня фильма дает положительную характеристику персонажу-отцу с точки зрения такой функции родителя, как забота о досуге собственных детей. Стереотипно в семье чаще всего именно от отца ожидается большая вовлеченность в организацию и проведение досуга детей, чем можно объяснить одобрительное высказывание дочери в адрес своего отца Сэма.

Во время тренировки согруппница Амелии («Бесконечно белый медведь») интересуется у нее с нескрываемым удивлением, почему ее отец так часто присутствует на спортивных занятиях дочери: “*How come your dad always comes to practice?*”. Лексема *always* (“*at any time; in any event*” [The Free Dictionary]) наводит кинореципиента на мысль о том, что мужчина неизменно посещает каждую тренировку Амелии, и поэтому можно судить о его высокой заинтересованности увлечениями дочери и активном участии в них.

Любовь

Дэвид («Дитя с Марса») планирует взять ребенка из приюта, испытывая множество сомнений относительно своих родительских способностей и навыков. Мужчина не уверен, что сможет стать полноценным отцом своему приемному ребенку. Близкая подруга Дэвида убеждена, что ему действительно стоит попробовать себя в роли родителя, потому что видит в главном герое потенциального любящего отца, что героиня подчеркивает лексемой с положительной коннотацией *love* (“*a strong feeling of affection and concern toward another person*” [The Free Dictionary]): “*You’ve got a lot of love left in your heart*”.

Таким образом, способность испытывать подобное чувство характеризует персонажа-отца как любящего родителя.

Не только сам герой-отец Сэм («Я – Сэм»), поддерживая тактильный контакт (часто обнимает дочь в кадре), говорит о своей любви к дочери, прибегая к лексеме *love* (в содержании скрипта кинофильма насчитывается до 16 случаев ее употребления в значении «любовь», «любить»), но также знакомые и друзья Сэма не сомневаются в его отцовской любви: “*No one doubts that you love your daughter*”. Можно заключить, что такое качество, как «любовь», является одним из ключевых в образе персонажа-отца Сэма.

Гиперопека

Супруга Джорджа («Отец невесты») выражает недовольство гиперопекающим отношением своего мужа к дочери, которое приводит к ссоре за семейным ужином. Женщина не одобряет данную черту Джорджа как родителя, прибегая к сравнению *like a lunatic* (“*of or for people who are mentally deranged*” [The Free Dictionary]) с отрицательным оценочным элементом в составе, давая понять, что считает действия мужа неразумными: “*Would you stop acting like a lunatic father and go out and talk to her before she runs out that door, marries this kid and we never see her again!*”. Подобное неодобрение чувствуется в словах супруги, когда она посредством гиперболы критикует нежелание Джорджа осознать, что его взрослая дочь уже не ребенок: “*You know, I still think you see Annie as a seven year-old girl in pigtails!*”. Подчеркивая абсурдность гиперопекающего поведения Джорджа, женщина использует идиоматическое выражение *to be crazy about something* (“*be immoderately fond of or infatuated with*” [The Free Dictionary]), с семантическим элементом, передающим помешанность. В родительском поведении Джорджа прослеживается гендерный стереотип о том, что отцы склонны опекал дочерей больше, чем сыновей. По мнению самого Джорджа, его реакция на новость о скором замужестве дочери типична для среднестатистического американского отца, что он подчеркивает используя лексемы *normal* (“*conforming with, adhering to, or constituting a norm,*

standard, pattern, level, or type; typical” [The Free Dictionary]) и *red-blooded* (“*endowed with or exhibiting great bodily or mental health*” [The Free Dictionary]):

Wife: *Why have you been acting so crazy since the moment Annie told you she was getting married?*

George: *I haven't been acting crazy. I've simply been acting like any normal, red-blooded, American dad.*

«Хороший»/«плохой» отец

Крис Гарднер («В погоне за счастьем») интерпретируется авторами кинофильма как положительный пример вовлеченного отца. Эта оценка с положительной коннотацией в составе лексемы *good* (“*being positive or desirable in nature; not bad or poor*” [The Free Dictionary]) звучит непосредственно из уст его сына: “*You're a good papa*”.

В кинокартине «Мальчики возвращаются» кроме главного героя-отца косвенно фигурирует другой персонаж-отец. Его бывшая жена дает ему амбивалентную характеристику: “*He was a terrible husband but okay dad [...]*”. Прибегая к лексике с резко отрицательным оценочным компонентом (*terrible – very bad*), она оценивает качества мужчины как мужа, отделяя их от обязанностей отца, что характеризует персонажа как «плохого» супруга. В то же время женщина оценивает его отцовские качества как «приемлемые» (*okay (adj.) – adequate but unremarkable*). Таким образом, для мужчины роль мужа не тождественна роли отца по своим обязанностям, и те качества, которые входят в представление окружающих о «хорошем» муже, могут быть недостаточными, чтобы считать персонажа «хорошим» отцом.

В сцене, где адвокат по делу Сэма («Я – Сэм») интервьюирует его друзей, чтобы получить характеристику мужчины, герои подкрепляют образ Сэма как «хорошего» отца, используя в речи лексику *good* с положительным оценочным элементом в составе: “*Sam to be a very good father...is to be there for her...*”. В данном случае конкретным критерием «хорошего» отца служит надежность,

готовность всегда быть рядом с дочерью и в любой момент прийти к ней на помощь.

Безучастие

После смерти матери по решению суда мальчик Макс остается с отцом Чарли («Живая сталь»). Родственники мужчины отзываются о нем как об «отсутствующем отце» (*absentee dad – refers to non-custodial parent who is obligated to pay partial child support and who is physically absent from the child's home*), ссылаясь на полную незаинтересованность Чарли в процессе воспитания сына. Персонаж-отец не выражает желания брать ребенка под опеку: “*Charles Kenton waived all of his rights to custody right after the boy was born*”, “*I’m here to sign some paper that releases my rights to the custody of my son*”. В лексемах *waive* (“*to give up (a claim or right, for example) voluntarily; relinquish*” [The Free Dictionary]) и *release* (“*to set free from obligations, commitments, or debt*” [The Free Dictionary]) чувствуется желание персонажа-отца как можно быстрее избавиться от отцовских обязанностей. Лексема *release* также передает негативный оттенок смысла, связанный с ограничением свободы нежелательными обязательствами. По всей видимости, именно таким неприятным грузом воспринимал свое отцовство Чарли.

Родственница Чарли характеризует мужчину как черствого и бесчувственного, прибегая к метафоре, уподобляющей мужчину роботу: “*You’ve been working with those robots for so long, you’ve become one*”.

Реплика, которую произносит Макс, сын Чарли, содержит определенный имплицитный смысл: “*Anything you don’t need you throw away*”. Мальчик чувствует себя вещью, которая больше не нужна отцу, словно Чарли «выбросил» Макса из своей жизни. Здесь мужчина предстает как циничный персонаж с потребительским отношением к собственному сыну.

С нескрываемой горечью Макс признается отцу: “*I want you to fight for me. That’s all I ever wanted*”. Реплика мальчика в контексте соответствующей киносцены наводит кинореципиента на мысль о том, что Чарли долгое время не

только не вносил вклад в воспитание своего ребенка, но и совершенно не интересовался его жизнью. Макс отчаянно хочет быть кем-то важным в жизни отца, тем, за кого стоит бороться, что подчеркивается в речи мальчика идиоматическим выражением *fight for* (“*to struggle to gain or secure someone or something*” [The Free Dictionary]). Данный факт ироничен на фоне того, что сам Чарли всю жизнь проработал боксером до и после внедрения роботов в сферу бокса, но так и не предпринял никаких попыток побороться за собственного сына.

Инфантильность

Герои фильма «Мальчики возвращаются» сравнивают мужчину с собственным маленьким сыном, а, значит, с ребенком, обращая внимание на инфантильность в поведении Джо: “*It’s a bit pathetic, isn’t it, both of you sulking like five-year-olds?*”.

Таким образом, группа примеров «личность отца» демонстрирует качества персонажа-отца, которые в нем выделяют другие герои кинофильмов. Портрет главного героя позволяет заключить, что характеристику персонажа-отца глазами других персонажей условно можно свести к оппозиции «хороший»/«плохой», где к качествам «хорошего» отца относятся: рассудительность, надежность, вовлеченность, любовь, а к качествам «плохого» – ненадежность, гиперопека, безучастие, инфантильность.

3. Виды воспитания

В следующую группу под названием «виды воспитания» отнесены примеры, содержащие информацию о способах и формах воспитания, к которым обращается или должен, по мнению других персонажей, обращаться главный герой в ходе взаимодействия с детьми, а также инструментах, посредством которых персонаж-отец достигает воспитательных целей. Воспитательная деятельность отца в данном случае рассматривается и оценивается через

перспективу других персонажей фильма, на основании чего главному герою и его социальной роли отца дается определенная характеристика. Среди основных форм воспитания в ходе анализа материала мы выделили следующие.

Диалог как альтернатива физическому наказанию

В общении с детьми Аттикус («Убить пересмешника») редко бывает груб, чаще он старается выслушивать точку зрения детей. Аттикус добивается воспитательных целей через диалог, а не устрашение. Согласно словам его сына Джема, Аттикус никогда не применял к детям физических наказаний: *“Scout, Atticus ain’t ever whipped me since I can remember”*.

Гендерное воспитание

Старший сын Джо («Мальчики возвращаются») уже вступает в подростковый возраст. Его мать и бывшая жена главного героя убеждена в том, что взрослому мальчику необходимо общение с отцом, особенно в таком возрасте, когда личность ребенка активно формируется: *“A boy his age needs his father”*. Модальность высказывания, выражающая нужду и необходимость в присутствии фигуры отца в жизни сына, создается при помощи глагола *need* (*“to have need of; require”* [The Free Dictionary]). Так героиня фильма транслирует представление о важности отцовского воспитания для сыновей.

Похожими убеждениями руководствуется бывшая супруга Фьюриеса Стайлза («Ребята по соседству»). Рива уверена, что ребенок, в особенности мальчик, нуждается в отцовском участии не меньше, чем в материнском: *“I can’t teach him how to be a man. That’s your job”, “You’re his father. That means you were supposed to guide his decisions”*. По мнению женщины, отцовское присутствие является неотъемлемой составляющей воспитания ребенка, которая поможет мальчику «стать мужчиной» – *to be a man* (где *“man”* можно определить как *“an adult male human being with qualities associated with the male, such as courage or virility”* [The Free Dictionary]), иными словами, получить лучшее представление о гендерных ролях и обязанностях, приписываемых в обществе мужчине. Кроме

того, как считает Рива, именно в необходимости передать своему ребенку жизненный опыт, выступать в роли наставника для своего ребенка (что очевидно из семантического содержания лексемы *to guide* (“*to advise or influence (a person) in his standards or opinions*” [The Free Dictionary]) заключается одно из основных условий реализации мужчины в роли отца.

Среди основных инструментов достижения воспитательных целей персонажем-отцом в ходе анализа материала мы выделили следующие.

Доверие

Персонаж-отец, которого изображает Уилл Смит в кинокартине «В погоне за счастьем», будит своего сына, обращаясь к нему “*man*” (лексема, указывающая на неформальность отношений между участниками коммуникации (“*an expression used parenthetically to indicate an informal relationship between speaker and hearer*” [The Free Dictionary]), что можно перевести как «дружище»: “*How you doing in here, man?*”, “*Time to get up, man*”. Можно заключить, что герой-отец состоит в доверительных отношениях со своим ребенком. В то же время сын обращается к отцу, используя неформальную вариацию лексемы «отец» – “*dad*”: “*All right, Dad*”, что также свидетельствует об их близких, дружеских отношениях.

По мере того, как отец и сын («Живая сталь») сближаются, в развитии отношений между ними наблюдается положительная динамика (кинореципиент видит на экране частое дружеское тактильное взаимодействие героев, в том числе объятия). Мальчик признает Чарли своим отцом и все чаще обращается к мужчине неформально “*dad*”. В ряде других анализируемых нами фильмов распространенным показателем доверия детей к отцам и свидетельством приятельских отношений между ними служит неформальное обращение к персонажам-отцам (*dad, daddy*).

Таким образом, в группе примеров в пункте под названием «виды воспитания», входящем в состав гетеродискурса как части лингвистического аспекта кинообраза отца, мы различаем две составляющие, схематично

изображенные на рисунке 2, охватывающие формы воспитания, применяемые персонажем-отцом, а также инструменты, с помощью которых главный герой осуществляет воспитательные цели.



Рисунок 2. Виды воспитания, практикуемые персонажем-отцом (гетеродискурс)

Выделенные примеры позволяют охарактеризовать главного героя глазами других персонажей кинофильма с точки зрения формы и качества исполнения отцовской социальной роли как родителя, склонного к диалогу с детьми и придерживающегося ненасильственных методов воспитания, основанных на взаимном доверии. Примечательно, что другие герои кинофильма видят особую важность фигуры отца в гендерном воспитании детей.

4. Способность справляться с бытовыми задачами/состоятельность в роли отца

Группа примеров, объединенных под пунктом «способность справляться с бытовыми задачами/состоятельность в роли отца», иллюстрирует в англоязычном кинодискурсе, с точки зрения других персонажей фильма, степень соответствия главного героя тем социально обусловленным ожиданиям, которые закреплены за ролью отца в обществе, или тем ожиданиям, которые, напротив, могут считаться нетипичными для отца в социуме. Традиционно умение справляться с бытовыми задачами приписывается больше женщинам, чем

мужчинам, тогда как обязанность обеспечения семьи считается мужской, отцовской обязанностью.

Бытовые задачи

В одной из сцен фильма «Бесконечно белый медведь» во время семейного ужина Амелия, одна из дочерей семьи Стюарт, использует в беседе лексему *way*, увеличивающую эффект последующего определения *better* в сравнительной степени, характеризуя отца как более искусного повара, нежели мать Мэгги (“*He’s a way better cook than you*”).

В то время как Джордж («Отец невесты») занят готовкой ужина для семьи, его дочь Энни выражает свое отношение к его навыкам в таких оценках с положительной семантикой как *good, great*: “*Dad, that looks so good. This is great*”.

Уезжая на длительный срок по учебе, Мэги, супруга Кэмерона («Бесконечно белый медведь»), уверена, что мужчина справится с бытовыми задачами и уходом за дочерьми, пока она будет отсутствовать: “[...] *18 months, that’s a lot of routine. You can do it*”. Желая подбодрить мужа, она сначала соглашается с тем, что Кэмерона ожидает большой объем труда (*routine – a set of customary or unchanging and often mechanically performed activities or procedures*), показывая, что всецело понимает ситуацию, в которой он оказался как отец, затем в коротком утверждении пытается убедить персонажа-отца в собственных силах.

После смерти жены качество жизни Джо («Мальчики возвращаются») заметно снизилось. Новая знакомая мужчины Лаура указывает на недостатки, проявившиеся в поведении и стиле жизни персонажа. Он стал больше пить, легче потакать лени и безответственности, хуже поддерживать чистоту в доме: “*All just excuses for laziness and irresponsibility. You drink too much and you live like a pig*”. Женщина рассматривает перечисленные качества и привычки главного героя в негативном ключе, прибегая в речи к сравнению со свиньей (*like a pig*),

вызывая у кинореципиента отрицательное отношение к неряшливости персонажа-отца.

Состоятельность в отцовской роли и роли главы семьи

Соседка Кэмерона («Бесконечно белый медведь»), увидев однажды, как мужчина самостоятельно собирает дочерей в школу, высказывается в его сторону одобрительно: *“My ex-husband would never do what you’re doing. I think it’s so evolved. [...] I mean, most men would be completely emasculated by having their wife go off to be the breadwinner”*. Достаточно ярко передает мнение большинства мужчин о смене традиционных гендерных ролей в семье лексема *emasculated*, которую здесь можно перевести, как «чувствовать себя униженным», причем употребляется она по отношению только к мужчине. Иными словами, женщина-добытчица в семье уязвляет мужское достоинство, лишает мужественности. Вместе с этим соседка Кэмерона выражает восхищение главным героем, считая его нетипичным, «продвинутым» отцом, что прослеживается в лексеме *evolve* (*“to undergo gradual change; develop”* [The Free Dictionary]).

Отец Эйдана («Хотел бы я быть здесь») Гэйб благодарит сына за проявленную заботу о семье, характеризуя главного героя как человека, которому небезразличны проблемы родных, который пытается сохранить семью любыми способами: *“Thank you, Aidan. [...] For doing your best to hold this family together when I couldn’t”*. Идиоматическое выражение *to do one’s best* (*“perform a task as well as possible”* [The Free Dictionary]) передает, сколько усилий, на взгляд отца, Эйдан приложил ради благополучия семьи.

Сестра Дэвида («Дитя с Марса») неодобрительно высказывается о затее брата усыновить мальчика из приюта: *“Liz thinks I’m crazy, you know?”*. Здесь специфичный выбор лексемы с негативным добавочным смыслом (*to be crazy*) помогает продемонстрировать кинореципиенту крайнюю степень отчаянности поступка Дэвида в глазах других персонажей. Можно предположить, что, по

мнению остальных героев фильма, Дэвид не обладает подходящими качествами отца.

Рива («Ребята по соседству») дает положительную оценку своему мужу в отцовской роли. Женщина, прибегая к лексеме *man*, обозначающей здесь мужественность, выделяет Фьюриеса на фоне остальных (*ain't man enough*) мужчин, подчеркивая, что его действия в полной мере соответствуют истинно мужскому образу и поведению с точки зрения гендерных представлений о них: *"Most men ain't man enough to do what you did"*. В то же время Рива напоминает супругу, что те обязанности, которые он исполняет в данный момент как отец, ничем не превосходят материнские. Более того, большая часть обязанностей по уходу за ребенком традиционно чаще всего приписывается именно матерям в рамках распределения родительских ролей. Таким образом, полностью или единственно вовлеченный заботящийся отец – это больше редкость, чем привычный порядок вещей:

Reva: *What you did...is no different from what mothers have done from the beginning of time. It's just too bad more brothers won't do the same.*

Отец Эйдана («Хотел бы я быть здесь») высказывается о сыне как о несостоятельном в роли «кормильца семьи»: *"I know it's 2014. In my time, men would rather die than let his wife work her fingers to the bone while he clowns around"*. Отец главного героя использует лексему и идиоматическое выражение с преувеличенным негативным оттенком значения (*die, work fingers to the bone*), чтобы выразить неудовлетворение тем, что традиционные роли мужа и жены в семье Эйдана смещены, и тяжелая ноша обеспечения семьи, по мнению мужчины, не должна лежать на миссис Блум. В выражении *clown around*, под которым отец Эйдана подразумевает актерство, чувствуется явное пренебрежение по отношению к роду занятий, выбранному его сыном.

Теща Джо («Мальчики возвращаются») не считает главного героя подходящим отцом своему сыну: *"You're not fit to be his father..."* (*fit – suited, adapted, or acceptable for a given circumstance or purpose* [The Free Dictionary]). После смерти супруги Джо длительными периодами вынужденно отсутствует по

работе, оставляя сына с бабушкой, и женщина считает, что персонаж-отец не обладает достаточными качествами, определяющими его как достойного родителя, а именно ответственностью и постоянством.

В то же время Джо, несмотря на то, что уже не живет вместе с бывшей женой, соответствует роли «кормильца семьи», поскольку полностью оплачивает обучение старшего сына от первого брака и, кроме того, интересуется жизнью и успехами своего ребенка, что подтверждается словами женщины:

Joe: *What about school?*

Flick: *I've spoken to the head. The school will be fine. You pay them enough.*

Второстепенные персонажи кинофильма «Дитя с Марса» расценивают ситуацию, когда одинокий мужчина и вдовец принимает решение взять под опеку из приюта проблемного ребенка, как требующую обязательной помощи со стороны, что в речи героев подтверждают лексемы *problem* (“*a situation, matter, or person that is hard to deal with or understand*” [The Free Dictionary]), *not easy* (“*causing little hardship or distress*” [The Free Dictionary]), *help* (“*the action of helping; assistance*” [The Free Dictionary]): “*A single man raising a child with problems that are not common, that are not easy you're gonna need all kinds of help*”. В данном высказывании речь идет о родителе не любого пола, но именно о мужчине (*man – an adult male human*), что, вероятно, связано со стереотипным убеждением в том, что у отца некоторые вопросы ухода за детьми могут вызвать больше трудностей, чем у матери. Поэтому к инициативе главного героя взять под опеку ребенка с проблемами в развитии, не имея возможности разделить заботу о мальчике с женщиной, относятся скептически.

Из беседы с главой школы, где учатся дети Эйдана («Хотел бы я быть здесь»), кинореципиент узнает, что основной бюджет семьи зависит в основном от жены: “*And your wife provides for the family while you act*” (*provide for – to supply with the necessities of life* [The Free Dictionary]). Очевидно, что в финансовых вопросах семья Эйдана, в силу обстоятельств, не придерживается традиционных установок, в рамках которых основным «кормильцем» в семье

зачастую ожидают видеть именно отца. Деятельность Эйдана и работа его супруги здесь контекстуально противопоставлены: миссис Блум не может позволить себе уволиться с нелюбимой работы и потерять единственный источник дохода для семьи, в то время как Эйдан все еще надеется найти работу, которая, в первую очередь, удовлетворяла бы его потребность в самореализации. В этом контексте актерская деятельность рассматривается с неодобрением как нечто несерьезное для главы семьи, на что указывает лексема *actually (need the assistance)* из уст школьного директора: *"If I give you charity, I must take away funds from one of the several families to whom we currently provide assistance. Families who actually need the assistance. Not just someone who's made a choice to be an actor and thusly cannot provide for his family"*. На что Эйдан, все еще убежденный в первостепенности своей мечты, неуверенно пытается возразить: *"But what about my dream?"*. Кинореципиент видит в данном риторическом вопросе внутренний конфликт желаний и стремлений персонажа с его обязанностями как отца и мужчины, закрепленными в общественном представлении.

Стереотипно фигура отца представляется в качестве авторитетного взрослого, который имеет возможность или потребность делиться с детьми жизненным опытом, передавать свои знания. Отец Эйдана, мистер Блум, уверен в несостоятельности своего сына как «наставника» и потому с сомнением относится к идее перевести детей на домашнее обучение: *"You don't know anything. What are you gonna teach them? How to do the acting?"*. Некомпетентность персонажа-отца в глазах мистера Блума выражается в отрицании: *"You don't know anything"*. Отец Эйдана, как и директор школы, неодобрительно относится к актерским навыкам главного героя, обесценивая их последующими вопросами, в которых имплицитно предполагается, что актерское мастерство – единственные не представляющие настоящей ценности умения персонажа-отца.

Примеры в пункте под названием «способность справляться с бытовыми задачами/состоятельность в роли отца», входящем в состав гетеродискурса как

части лингвистического аспекта кинообраза отца, способствуют построению амбивалентного образа персонажа-отца с точки зрения полноты соответствия гендерным стереотипам и ожиданиям, приписываемым отцам и мужчинам в обществе. Ряд примеров подтверждает состоятельность персонажей в качестве «кормильцев» собственных семей, другие примеры, напротив, указывают на неспособность главных героев выполнять обязанности главы семьи. В бытовой сфере с положительной точки зрения оценивается способность персонажа-отца готовить, в некоторых случаях выделяются другие трудности, с которыми сталкиваются герои, по тем или иным причинам ответственные за поддержание порядка и чистоты в доме.

Таким образом, примеры, объединенные под пунктом «личность отца» позволяют кинореципиенту составить впечатление о личных качествах персонажа-отца, основываясь на оценочных высказываниях о нем других героев кинофильмов. В основе собирательного портрета главного героя лежит оппозиция «хороший» отец – «плохой» отец, где к качествам «хорошего» отца относятся: рассудительность, надежность, вовлеченность, любовь, к качествам же «плохого» – ненадежность, гиперопека, безучастие, инфантильность.

Качества «хорошего» отца транслируются в речи других киногероев посредством лексем, содержащих положительные компоненты значения: *sense* (а также идиоматическое выражение *to act one's age*, характеризующее главного героя как зрелого и рассудительного родителя), *fairness*, *stubbornness*, *devotion*, *courage*, *love*, *tough*, *no fear*, *lucky*. В образе главного героя преобладают личные качества, одобряемые для отца обществом: здравый смысл, зрелость, бесстрашие, жесткость, преданность, непоколебимость. Одним из ключевых положительных качеств персонажа, по мнению второстепенных киногероев, выступает качество любящего отца, что можно заключить по высокой частоте использования лексемы, номинирующей любовь (*love*) в содержании скриптов кинофильмов. Например, в скрипте к кинофильму «Я – Сэм» насчитывается до 16 случаев употребления данной лексемы. Гипербола (“’Cause I know that whatever you say, she’ll believe”) используется, чтобы проиллюстрировать

крайнюю степень доверия ребенка своему отцу и, следовательно, указать на такое качество персонажа, как надежность. Качество «хорошего» отца также реализуется посредством лексем с положительным оценочным компонентом значения (*good* или *okay (adj.) – adequate but unremarkable* [The Free Dictionary]).

Отрицательные качества персонажа реализуются в речи второстепенных героев кинофильмов в лексемах с отрицательным семантическим элементом, отражающим: 1) страх ребенка, который не чувствует себя в безопасности рядом с собственным отцом (*scare*); 2) желание персонажа-отца избавиться от отцовских обязанностей (*waive, release*). Для того, чтобы подчеркнуть гиперопекающий характер заботы отца к ребенку, в высказываниях других персонажей используются сравнения (*like a lunatic*), гипербола (*You know, I still think you see Annie as a seven year-old girl in pigtails!*), идиоматические выражения (*to be crazy about something*). Черствость персонажа-отца подчеркивается метафорой, уподобляющей героя роботу (*You've been working with those robots for so long, you've become one*). Сравнение главного героя с собственным маленьким сыном обличает в нем такое качество, как инфантильность (*It's a bit pathetic, isn't it, both of you sulking like five-year-olds?*).

Среди форм воспитания, используемых персонажем-отцом во взаимодействии с детьми, мы выделяем диалог как альтернативу физическому наказанию и гендерное воспитание. Чаще всего второстепенные персонажи фильма обеспокоены качеством гендерного воспитания детей (и в особенности сыновей), в котором непосредственное участие должен принимать отец. Об этом свидетельствует наличие определенной модальности долженствования и необходимости в высказываниях персонажей, представленной в форме глагола *need*: “A boy his age needs his father”. Используется транслирующее гендерные стереотипы выражение *to be a man*, где “*man*” определяется как “*an adult male human being with qualities associated with the male, such as courage or virility*”. В данном случае от персонажа-отца ожидается такое воспитание, которое помогло бы ребенку приобрести все те качества, традиционно приписываемые мужчине в обществе. Основным инструментом, посредством которого герой может или

должен, по мнению второстепенных киногероев, реализовывать воспитательные цели, является доверие. Данное качество реализовано в речи персонажей с помощью неформального обращения «дружище» (*man*), а также вариаций лексемы «отец» (*dad*) или ее более ласковой формы (*daddy*).

С точки зрения способности справляться с бытовыми задачами, а также состоятельности в своей родительской роли образ главного героя, согласно мнению и оценке второстепенных персонажей, амбивалентен и реализует отцов как одновременно состоявшихся в роли «кормильцев» своих семей и успешных хозяев (зачастую поваров), на что указывают определения с положительной семантикой (*good, great, better*), и нереализованных в социальной и бытовой сферах. Неаккуратность персонажа подчеркивается сравнением (*live like a pig*), лексемами с отрицательным компонентом значения (*laziness, irresponsibility*). Идиоматическое выражение *to do one's best* указывает на то, сколько усилий, по мнению других героев, может приложить персонаж-отец ради благополучия семьи. В основном несостоятельность главного героя в роли отца и критическое к этому отношение других персонажей тесно связана со смещением традиционных гендерных ролей в семье. С одной стороны, лексема *emasculated*, которую можно перевести как «чувствовать себя униженным», употребляется по отношению к мужчине и транслирует явное неодобрение ситуации, где главной добытчицей выступает супруга и мать. С другой стороны, аналогичный порядок, а, следовательно, и сам персонаж-отец, придерживающийся его, расценивается другими персонажами как положительно нетипичный, «продвинутый», что отражается в лексеме *evolved*. Негативное отношение к неполноценному выполнению отцовских инструментальных функций также прослеживается в лексемах, идиоматических выражениях и словосочетаниях с преувеличенным негативным оттенком значения (*die, work fingers to the bone, clown around*), обесценивающих профессиональную и отцовскую компетентность главного героя.

Анализ пункта «Способы воплощения лингвистической составляющей отцовских образов в англоязычном кинодискурсе» позволяет выделить

следующие закономерности в лингвистических способах репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе.

Автопортрет и портрет персонажа-отца отличаются амбивалентными качествами личности, среди которых выделяются качества «хорошего» отца (любящий, заботливый, вовлеченный, терпимый, понимающий, способный выражать нестереотипные для мужчины эмоции, рассудительный, надежный, бесстрашный, жесткий), а также качества «плохого» отца (непостоянный, незрелый, отчужденный, ненадежный, гиперопекающий, черствый, инфантильный). Среди лингвистических средств репрезентации личности отца выделяются следующие лексические и фразеологические средства (лексемы с оценочным положительным или отрицательным семантическим компонентом, метафоры, сравнения, гиперболы, идиомы, сленговые выражения), синтаксические средства (параллельные конструкции, градацию, аллюзии, я-высказывания, дейктические структуры, подчеркивающие пространственную локализацию, выраженные местоимениями).

Анализ подпункта «автодискурс» показал, что сами персонажи-отцы подчеркивают в себе положительные качества, составляющие чувственную сторону отцовства, т.е. видят себя, прежде всего, терпимыми, понимающими, нетипично эмоциональными. Анализ подпункта «гетеродискурс» показал, что второстепенные герои кинофильмов близки в своих оценочных высказываниях к гендерным стереотипам о маскулинности, выделяя в главном герое такие положительные качества как надежность, рассудительность, бесстрашие, жесткость.

На основе примеров пункта были выделены следующие отцовские роли: *concerned parent* – вовлеченный родитель (отец), *lunatic father* – гиперопекающий отец, *absentee dad* – отсутствующий (обязанный выплачивать алименты) отец, *good/bad/okay father* – хороший/плохой/нормальный отец. Наибольшую представленность среди них получили роли *good/bad father*.

Формы воспитания, практикуемые персонажем-отцом в подпунктах «автодискурс» и «гетеродискурс», включают в себя физическое воспитание,

игру, наставничество, сексуальное воспитание, диалог как альтернативу физическому наказанию и гендерное воспитание. Инструментами достижения воспитательных целей выступают авторитет, понимание, вовлеченность персонажа в отцовство и доверие. Лингвистическими средствами репрезентации видов и инструментов воспитания персонажа-отца определены побудительные высказывания, параллельные конструкции, контекстуальные антонимы, модальность долженствования и необходимости в высказываниях, представленная в форме глагола *need*, неформальное обращение (*man, dad, daddy*).

Наибольшую представленность в примерах о взаимоотношениях персонажей-отцов с детьми в рамках понятий «любовь/неприязнь» (подпункт «автодискурс») имеет положительная динамика развития отношений, в частности, «привязанность/любовь». Среди лингвистических способов репрезентации данной составляющей кинообраза отца выделяются: лексемы с положительной коннотацией, номинирующие любовь или иные положительные чувства, демиинутивы.

В подпункте «Автодискурс как способ репрезентации автопортрета персонажа-отца» кинообраз отца в отношении состоятельности главного героя отца чаще репрезентируется с положительной точки зрения, тогда как в подпункте «Гетеродискурс как способ репрезентации портрета персонажа-отца» репрезентация амбивалентна. Способами лингвистической репрезентации реализации персонажем своих инструментальных функций выступают: лексические единицы с оценочным семантическим компонентом, идиомы. Способность справляться с бытовыми задачами представлена в подпунктах с помощью лексических единиц с оценочным семантическим компонентом, сравнений, параллельных конструкций, аллюзий.

Все перечисленные лингвистические аспекты образа отца в англоязычном кинодискурсе схематично представлены в рисунке 3:

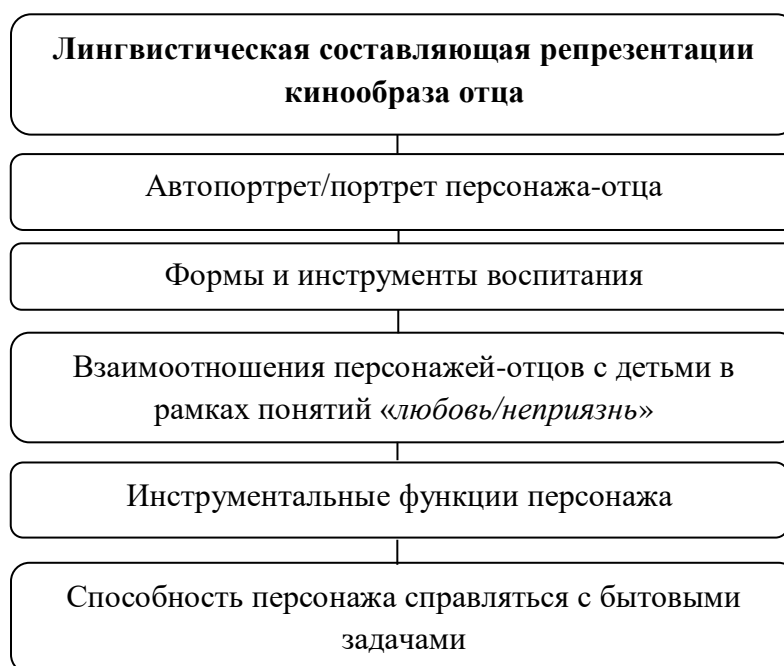


Рисунок 3. Лингвистическая составляющая образа отца в англоязычном кинодискурсе

2.3 Способы воплощения экстралингвистической составляющей отцовских образов в англоязычном кинодискурсе

2.3.1 Роль музыкального сопровождения в репрезентации взаимоотношений персонажей-отцов с детьми

Зримая осязаемость и наглядность, будучи одними из ключевых особенностей кинообраза, которые отличают его от художественного образа, достигаются благодаря звуковому ряду кино, в который входят речь актера, внутренний монолог или диалог, внутрикадровый и закадровый голос, разного рода шумы, а также музыкальное сопровождение в форме фоновой музыки или отдельных музыкальных сцен. Все это значительным образом дополняет видеоряд кинофильма.

В данном исследовании при интерпретации такой экстралингвистической составляющей образа отца в англоязычном кинодискурсе, как музыкальное

сопровождение, мы опирались на субъективное истолкование интонационных конструкций кинореципиентом, привлекая также визуальный ряд кинофильма. В случаях, где возникала такая возможность, мы напрямую обращались к вербальной составляющей музыкальных произведений в кинодискурсе.

В исследованиях методов содержательно-смыслового истолкования музыкальной коммуникации (М. Ш. Бонфельд, Л. Ф. Ивонина, Г. Р. Тараева) подчеркивается, что в качестве своеобразной музыкальной лексики в рамках семиотической идеологии рассматриваются интонационные конструкции. Как в лингвистике, музыкальная коммуникация характеризуется иерархией смысловых компонентов, на каждом уровне которой формируются определенные смысловые единицы. Музыкальные интонации рассматриваются как более мелкие смысловые единицы, которые заключают в себе неразвернутые смыслы и уподобляются словам [Ивонина 2019].

Теоретики также обращают внимание на то, что содержание музыки фактически раскрывается в вербальных описаниях. Ключом к содержательно-смысловой интерпретации музыкального сопровождения выступают интонационные конструкции, связанные с эмоциональными реакциями [Тараева 2013, с. 24-25]. Теоретическое описание плана содержания музыки основывается на субъективной рефлексии реципиента [Тараева 2013, с. 22].

Музыкальное сопровождение в кинопроизведении одновременно выполняет несколько основных функций в процессе формирования отцовской фигуры в кинодискурсе. Музыка в равной степени способна: 1) передать и дополнить образ самого киногероя; 2) визуально изобразить характер его взаимоотношений с другими персонажами фильма.

Так, в кинокартине «Бесконечно белый медведь» в промежутках между сценами зритель может наблюдать музыкальные видеоряды без реплик, выполненные по подобию любительской съемки на видеокамеру, где поочередно запечатлены персонаж-отец и его дочери в окружении разнообразной городской местности или домашней обстановки. Данные эпизоды сопровождаются музыкально в стиле инди-фолк и кантри: *“a simple style of folk music heard mostly*

in the southern United States; usually played on stringed instruments. Indie folk hybridizes the acoustic guitar melodies of traditional folk music with contemporary instrumentation” [The Free Dictionary]. Звучание струнных инструментов создает ощущение уютной простоты и легкости, непринужденности происходящего в кадре. Подобный выбор музыкальных композиций и обилие сцен совместного времяпровождения персонажа-отца со своими детьми удачно передает близкие отношения между героями, свидетельствуя о том, как много времени Кэмерон как отец проводит с детьми.

В фильме «Я – Сэм» музыкальное сопровождение призвано изобразить то, как нелегко отцу ухаживать за новорожденной дочерью, с которой мужчине пришлось остаться один на один сразу же после ее рождения. Герой неуклюже пытается поменять ребенку подгузник, кормит дочь прямо в метро, ходит вместе с ней в магазин за покупками. Музыка характеризуется динамичностью и высокой ритмичностью, преобладают ударные элементы, что вызывает у кинореципиента ощущение суеты, которое сопровождает весь процесс заботы Сэма о младенце. Во время подобных музыкальных сцен герой часто изображен растерянным, весь его вид говорит о том, что мужчина ищет помощи у окружающих.

В кинофильме «Отец невесты» музыкальное сопровождение в сочетании с другими экстралингвистическими способами репрезентации отцовского кинообраза (монтаж киносцен) дополняет видеоряд с воспоминаниями Джорджа о периодах взросления своей дочери, начиная с младенчества и заканчивая настоящим временем. Под композицию *Darlene Love – (Today I Met) The Boy I’m Gonna Marry* кадры последовательно сменяются, изображая Энни в разные периоды ее жизни глазами самого Джорджа. Цветовая гамма в кадре светлая, и теплые оттенки создают у кинореципиента положительную ассоциацию со счастливыми моментами совместно проведенного времени дочери и отца. Персонаж-отец дорожит каждым воспоминанием о своей дочери, что свидетельствует о его привязанности к ней. Звуковой ряд отражает чувство ностальгии и светлой грусти – персонажу-отцу тяжело отпускать дочь из

родного дома, он с трудом осознает, что девушка уже повзрослела и желает создать собственную семью.

Главным фоновым музыкальным сопровождением в кинопроизведении «Мальчики возвращаются» становятся работы исландской группы *Sigur Rós* в стиле эмбиент и пост-рок: 1) “*ambient music is a genre of music that emphasizes tone and atmosphere over traditional musical structure or rhythm. It uses textural layers of sound which can reward both passive and active listening and encourage a sense of calm or contemplation. Nature soundscapes may be included, and the sounds of acoustic instruments such as the piano, strings and flute may be emulated through a synthesizer*” [The Free Dictionary]; 2) “*post-rock is a form of experimental rock characterized by a focus on exploring textures and timbre over traditional rock song structures, chords, or riffs. Post-rock artists are often instrumental, typically combining rock instrumentation with electronics*” [The Free Dictionary]. Спокойные мелодичные минималистичные композиции с преобладающими струнными элементами удачно подчеркивают сдержанный характер главного героя-отца Джо. Фальцет вокалиста задает лирическое настроение в кинофильме, музыка дополняет драматичные моменты и сцены совместного проведенного времени отца и сыновей, подчеркивая непростой характер отцовства.

С другой стороны, музыкальное сопровождение фильма может наглядно проиллюстрировать, каким образом развиваются взаимоотношения между отцом и детьми. Например, в кинофильме «Хотел бы я быть здесь» отец Эйдан проводит время с детьми, отправляясь с ними в поход (*a field trip*). Смена пейзажей на экране сопровождается ненавязчивыми и легкими композициями в стиле кантри и инди, на протяжении всей киносцены подчеркивая интимность, душевность и доверительность во взаимодействии между персонажами. На фоне нарастающего конфликта данная перемена в обстановке служит предпосылкой к постепенному улучшению ситуации, позволяет героям отстраниться от настоящих проблем.

Наивысшую точку гармонии и взаимопонимания между героем-отцом и его детьми в упомянутом фильме иллюстрирует ритмичная фанк электропоп

композиция: *“funk is a type of popular music combining elements of jazz, blues, and soul and characterized by syncopated rhythm and a heavy, repetitive bassline. Funk is characterized by primordial emotions and extended improvisations around a simple musical theme”* [The Free Dictionary]; 2) *“electro genre typically feature drum machines and heavy electronic sounds, usually without vocals, although if vocals are present they are delivered in a deadpan manner, often through electronic distortion such as vocoding and talkboxing”* [The Free Dictionary]. Эйдан и дети в киносцене одновременно выходят из магазина париков, куда заехали по пути домой. Отец, дочь и сын синхронно двигаются по улице, выделяясь на фоне остальных прохожих. Походка главных персонажей транслирует уверенность в себе, а прием замедленной съемки в комбинации с выбором музыкального сопровождения создает у кинореципиента эмоциональный подъем. Отец и дети выглядят как одна команда.

Музыкальные вставки демонстрируют динамику изменения взаимоотношений между холостяком Уиллом, впервые почувствовавшим себя в роли отца, и мальчиком Маркусом в фильме «Мой мальчик». Несмотря на то, что Уилл и Маркус не являются родственниками, по мере того как они проводят все больше времени вместе, мужчина начинает привыкать к мальчику. Клавишная музыка, сопровождающая сцены взаимодействия героев, создает у кинореципиента ощущение воодушевленности и оптимистичности. Музыкальная вставка демонстрирует, как изо дня в день Уилл и Маркус проводят время в гостиной дома, принадлежащего мужчине, и постепенно становятся раскованнее в присутствии друг друга: делятся едой, смеются, смотря телевизор, принимают в присутствии друг друга удобные расслабленные позы.

Отдельные ключевые музыкальные композиции в фильме могут служить важной точкой соприкосновения в постепенно развивающихся взаимоотношениях отца и детей. Так в кинопроизведении «Ребята по соседству» Фьюриес во время поездки в автомобиле обращает внимание сына на свою любимую песню, зазвучавшую по радио. Предлагая мальчику послушать ее вместе, отец демонстрирует открытость и желание делиться своими вкусами и

предпочтениями с ребенком. В данной сцене герой больше выступает в качестве друга для своего сына, нежели авторитетного эмоционально отстраненного родителя.

Режиссер фильма «Дитя с Марса» часто прибегает к музыкальным вставкам, с целью наглядно изобразить постепенное выстраивание доверительных отношений между Дэвидом и его приемным сыном Деннисом. К примеру, ненавязчивая фоновая музыка сопровождает сцену, в которой Дэвид и Деннис поочередно толкают по земле мяч по направлению друг к другу. Постепенно мальчик показывается из глубины картонной коробки, в которой привык прятаться, избегая дневного света. Музыка здесь не отражает какие-либо интенсивные чувства героев. Дэвид и Деннис переживают стадию знакомства, поэтому можно предположить, что ведущим настроением в кадре является интерес и любопытство. Выбранная музыкальная композиция не переключает на себя внимание кинореципиента, но вызывает чувство заинтересованности происходящим на экране, в то время как незамысловатая игра, которую ведут персонажи, особенно символична, представляя собой обоюдный процесс узнавания и построения взаимоотношений.

Одна из дальнейших музыкальных заставок в этом же кинофильме представлена композицией в жанре альтернативного рока (*Guster – Satellite*). Песня сопровождает сцену, иллюстрирующую очередную ступень в положительном развитии отношений между отцом и ребенком. В кадре Деннис фантазирует на тему своего инопланетного происхождения в присутствии Дэвида (висит вниз головой рядом с читающим газету Дэвидом, исполняет замысловатый танец, а затем вовлекает мужчину в свою игру). Содержание песни и ее название имеет отсылки к космической теме, тесно связывающей приемного мальчика и героя-отца, в свое время также пережившего проблемы с адаптацией в обществе и нашедшего своего рода убежище в фантастической литературе: *“You’re my satellite. [...] Always the first star that I find”*. Посредством образов песни отец и сын как бы обращаются друг к другу, подчеркивая свою

оригинальность в обществе, в котором им трудно в полной мере оставаться собой, а также возникшую на этой почве духовную связь и неразлучность.

Музыка в кинофильме «Я – Сэм» используется с целью визуально продемонстрировать течение времени или дополнить образ киногероя-отца посредством отсылки к его музыкальным предпочтениям. Во время музыкальной заставки, девочку, играющую новорожденную дочь Сэма, сменяют более старшие по возрасту актрисы, изображая процесс взросления ребенка. Тот факт, что большая часть музыкального сопровождения в фильме состоит из композиций группы *The Beatles*, объясняется любовью главного героя-отца к творчеству этой группы.

Таким образом, установлено, что музыкальное сопровождение как значимая составляющая аудиовизуального ряда кинодискурса помогает репрезентировать кинообраз отца с двух перспектив: 1) реализует образ непосредственно самого киногероя, его личность, а также 2) отражает динамику взаимоотношений главного героя с другими персонажами фильма, в частности, с детьми. В число иных экстралингвистических способов репрезентации отцовского кинообраза мы включаем различные виды планов, а также такие приемы, как остановка кадров и замедленная съемка.

2.3.2 Экстралингвистические способы репрезентации образа отца. Виды планов, приемы остановки кадров и замедленной съемки

Одними из наиболее характерных экстралингвистических способов репрезентации кинообраза отца в нашем исследовании выступают разные виды планов, посредством которых автор кинопроизведения преследует определенные цели в соответствии с общей задумкой фильма.

Крупный план (или смена кадров от крупного к общему), стоп-кадр как средства изображения портрета персонажа-отца

Крупный план (или смена кадров), в частности, помогает выделить какого-либо героя, обратить внимание зрителя на его характер. Так, например, в экранизации Роберта Маллигана романа Харпер Ли «Убить пересмешника» присутствует сцена, где Скаут перед сном задает Джемму вопросы о своей матери. На экране в это время крупным планом показан задумчивый Аттикус, сидящий на крыльце дома, пока детские голоса отчетливо звучат за кадром. Создается впечатление, будто все вопросы девочки адресованы не только ее брату, но и Аттикусу в том числе, при этом сам мужчина как будто солидарен с Джеммом в ответах на них.

Scout: *Was Mama pretty?*

Jem: *Yes.*

Scout: *Was Mama nice?*

Jem: *Yes.*

Scout: *Did you love her?*

Jem: *Yes.*

[...]

Scout: *Do you miss her?*

Jem: *Yes.*

Обычно сдержанный Аттикус представляется не только как заботливый отец, но и любящий муж, искренне тоскующий по умершей жене.

Когда Джо в кинофильме «Мальчики возвращаются» звонит старшему сыну, чтобы рассказать о гибели второй супруги, лицо мужчины дано крупным планом. Герой едва сдерживается, чтобы не потерять контроль над собой и не выразить свои переживания слезами, что подчеркивает эмоциональность в составе отцовского образа. Только оказавшись наедине с собой Джо может дать волю слезам, и его интенсивные чувства зафиксированы на экране крупным планом.

Переживая горе от потери супруги, персонаж-отец будто возвращается в состояние маленького ребенка. В одной из сцен фильма кинореципиент, благодаря последовательной смене планов от крупного к общему, может наблюдать Джо в детской комнате, лежащего на тесной кровати в позе эмбриона – герой максимально уязвим, он ищет защиты подобно ребенку.

В фильме «Хотел бы я быть здесь» показательным является первое занятие на домашнем обучении, которое заканчивается ссорой детей, а финальным в этой киносцене становится кадр, где лицо Эйдана, выражающее бессилие в сложившейся ситуации через крик отчаяния, показано крупным планом. Персонажу как отцу непросто самостоятельно справиться с собственными детьми без посторонней помощи.

В некоторых случаях вместе с крупным планом задействован прием остановки кадра (стоп-кадр), на котором детально изображено лицо актера, выражающее разного рода эмоции от замешательства до радости. Например, стоп-кадр служит не только средством сделать акцент на переживаниях главного героя Сэма («Я – Сэм»), но также призван обозначить все основные этапы в жизни персонажа в роли отца: растерянность в первые дни отцовства, счастье и удовольствие от проведенного с дочерью досугового времени. Таким образом, стоп-кадр также участвует в реализации портрета киногероя.

Крупный план как средство изображения деталей интерьера, характеризующих персонажа-отца

Не только сам герой, но также определенные детали, данные в кадре крупным планом, вносят вклад в создание отцовского образа. К примеру, повествуют что-либо о повседневной жизни персонажа или иллюстрируют его развитие.

Герой кинокартины «Бесконечно белый медведь» вынужден на период в 18 месяцев самостоятельно ухаживать за двумя дочерьми, пока его супруга ищет престижную работу в другом городе, чтобы исправить бедствующее финансовое

положение семьи. В одной из сцен, когда мужчина выходит на кухню, на первый крупный план выносятся большое количество грязной посуды с целью сделать акцент на образовавшемся беспорядке. Оглядывая его, актер изображает на лице явную досаду, и вся сцена с выделением в кадре данной детали иллюстрирует, что как отец мужчины, который ранее не сталкивался с необходимостью самостоятельно следить за всеми нюансами быта и одновременно воспитывать детей, первое время может столкнуться с определенными трудностями.

В фильме «Хотел бы я быть здесь» главный герой Эйдан Блум находится в состоянии конфликта собственных желаний и стремлений (актерская игра) с обязанностями отца и мужчины, четко закрепленными в общественном представлении. Во время одной из бесед со своим отцом на глаза Эйдану случайно попадает пластмассовая подставка для листовок с надписью: *"This pamphlet could save your life"*. Надпись на подставке в кадре показана крупным планом, вероятно, с целью особенно подчеркнуть данную деталь, характеризующую образ персонажа-отца. В данном кадре ироничный эффект достигается еще тем фактом, что подставка абсолютно пуста, и зритель замечает это, когда план несколько отдалается. Можно предположить, что надпись в сочетании с пустой подставкой словно намекают на то, что для Эйдана настал критический момент, и ему отныне придется взять на себя ответственность за то, что происходит с ним в жизни, и за жизни своих детей, потому что дальше полагаться не на кого или не на что.

Благодаря одной из начальных сцен в фильме «Мальчики возвращаются» зритель имеет возможность увидеть изнутри дом, в котором живут отец вместе с младшим сыном, а также убедиться в том, какие изменения произошли с героями после смерти супруги Джо. В кадре на кухне посредством фокуса на детали передано состояние беспорядка: столы заставлены посудой и разнообразными упаковками. К примеру, в кадр попадает пустая упаковка от пиццы. Тона тусклые, будто все поверхности в пыли.

В одной из киносцен крупным планом делается акцент на составленной из магнитного алфавита надписи на холодильнике в доме Джо: *"Just say yes"*.

Надпись воплощает собой главный принцип мужчины в воспитании сыновей – не ограничивать их свободу и дать больше возможностей в исследовании мира самостоятельно, вместе с тем характеризуя самого героя как стремящегося к отказу от ограничений.

В фильме «Мальчики по соседству», когда Тре заглядывает в ванную комнату своего отца, в кадре крупным планом показана грязная ванна, что, как замечает затем кинореципиент, вызывает у мальчика легкое отвращение. Судя по этой детали, отец не уделяет достаточное внимание вопросам быта, либо не справляется с ними так же хорошо, как это, по распространенному убеждению, делают или должны делать матери.

Крупный, средний и общий план как средство изображения взаимоотношений между персонажем-отцом и детьми

Разные виды планов в кинодискурсе, их смена соответствуют художественному приему метафоры, определенным образом характеризуя персонажа-отца или его взаимоотношения с детьми, а также репрезентируя процесс общения и повседневного взаимодействия персонажа-отца с детьми, определяя героя как вовлеченного, заинтересованного досугом своих детей родителя.

В фильме «Мальчики возвращаются», когда персонаж-отец едет вдоль пляжа на машине, сначала крупным планом показан только актер за рулем, и кинореципиент не имеет возможности видеть всей картины сразу, а гневные крики, которые сопровождают героя, пока он находится в движении, вызывают недоумение. Только когда план отдаляется, зритель видит, что на капоте машины сидит шестилетний мальчик – сын главного героя, а крики принадлежат очевидцам происходящего. Мужчина и ребенок наслаждаются необычной поездкой, в кадре оба смеются, персонаж периодически подъезжает близко к воде, чтобы брызги попали на мальчика. Для отца и сына все происходящее – игра.

Камера размещена таким образом, что зрителю представляется обзор из окна движущейся машины, в котором мелькают люди, выкрикивающие в адрес Джо грубые или даже оскорбительные обращения (*idiot, stupid moron, clown, insane*). Эти люди – метафора всех недоброжелателей, встречающихся персонажу-отцу на протяжении жизни и осуждающих методы, которых придерживается мужчина при воспитании сыновей. В данной киносцене персонаж реализован как убежденный в своих действиях, поступках и методах отец. Мужчина расслаблен и всегда находится с ответом, иногда смеется:

– *You idiot! What the hell do you think you're doing?*

Joe: *No, it's okay. It's fine.*

– *Get off the beach, you stupid moron!*

Joe: *What's your problem?*

– *What do you think you're doing, you clown?*

Joe: *Take it easy. Relax.*

– *You're insane! Get that child off there!*

В фильме «Живая сталь» первая встреча отца и сына после долгой разлуки наполнена напряжением и даже враждебностью, в основном со стороны мальчика. Чарли и Макс разговаривают на повышенных тонах. Мальчик негодует: *"You screwed me. [...] You sold me?"*. С помощью общего плана визуально изображается пропасть в отношениях между отцом и сыном, когда оба персонажа спорят, стоя на улице на значительной дистанции друг от друга, предпочитая обмениваться репликами на расстоянии.

В течение фильма «Мальчики возвращаются» кинореципиент периодически имеет возможность наблюдать за тем, как отец проводит свободное время с сыном. Они часто заняты игрой дома, во дворе или на пляже. Крупным планом на экране демонстрируются царапины на коже мальчика, свидетельствуя о том, что он достаточно активно проводит время.

В фильме «Я – Сэм» главный герой изображен вовлеченным любящим отцом. Вместе с дочерью они часто катаются на качели, лежат на траве в обнимку.

В начальных кадрах фильма «Дитя с Марса» зритель видит, как Дэвид навещает могилу жены. Мужчина задумчив и молчалив, он стоит, приняв закрытую позу (сложив руки на груди). Очевидно, что как муж Дэвид тоскует по жене и, вероятно, всегда был очень к ней привязан. В дальнейшем киносцену сменяют кадры, в которых главный герой просматривает фотографии жены, а особый ракурс позволяет кинореципиенту глазами Дэвида вблизи увидеть на фото улыбающуюся женщину. Герой растроган до слез, он озвучивает свои чувства, давая понять, что скучает по жене: *"Hey, I miss her, too"*.

Позже зритель становится очевидцем того, насколько сильно Дэвид желает взять опеку над проблемным мальчиком и как радуется, когда получает на это разрешение. В кадре мужчина сидит на кухне в ожидании звонка и, когда он раздается, молниеносно снимает трубку. После разговора Дэвид подсакивает от радости и взволнованно восклицает.

Когда Дэвид читает книги Деннису перед сном, крупным планом показано лицо мальчика, и полуулыбка на его лице говорит о том, что ребенок положительно настроен по отношению к отцу и с удовольствием проводит с ним время.

Во время прощания по приезде в школу, Деннис нехотя отпускает руку Дэвида. Данный жест зафиксирован на экране крупным планом, говоря о постепенно выработавшейся привязанности мальчика к приемному отцу.

Одна из сцен, где беседующие Дэвид и Деннис едут в машине, визуальнo обыгрывает тему космоса, такую близкую обоим главным героям. В то время как мужчина рассуждает о космосе, в кадре кинореципиент видит его и мальчика в салоне машины через стекла, так как камера расположена снаружи салона. События, изображенные в сцене, происходят поздним вечером, поэтому в стеклах отражается городское освещение, и на скорости, с которой движется машина, разноцветные огни размываются, что создает нереалистичное ощущение будто отец и сын находятся на борту фантастического космического корабля. Данный прием противопоставляет героев и их самовосприятие

окружающему миру, таким образом сближая их между собой, укрепляя их душевное родство.

В поездке на природу Эйдан («Хотел бы я быть здесь») делится с детьми воспоминаниями о том, что помогало ему в свое время переживать кризисные моменты жизни. Во время откровения, которое в дальнейшем послужит важным импульсом к улучшению отношений отца и детей в фильме, в кадре на общем плане в статичном положении находятся все три киногероя – отец, дочь и сын. Камера расположена напротив солнца, поэтому на экране кинореципиент видит только темные очертания фигур, в которых угадываются персонажи, благодаря чему создается впечатление, будто собственные личности героев на некоторое время отходят на задний план, а тема, которую затрагивает Эйдан в разговоре с детьми, деиндивидуализируется, становится общечеловеческой.

Замедленная съемка как средство изображения взаимоотношений между персонажем-отцом и детьми

Случаи использования замедленной съемки, как и прием крупного плана, призваны подчеркнуть важность соответствующей сцены, сделать на ней акцент и привлечь к ней внимание зрителя. Зачастую замедленная съемка используется для того, чтобы отразить события совместно проведенного досуга отца и детей.

В кинопроизведении «Хотел бы я быть здесь» сцены совместного отдыха на природе выполнены в замедленной съемке. На кадрах видно, как Эйдан, его старшая дочь и сын вместе жарят зефир у костра, и у кинореципиента создается положительное впечатление. Дочь Грэйс танцует, пока Эйдан и его сын радостно смеются, глядя на нее. Замедленная съемка здесь подчеркивает уникальность момента, ценность редких, наполненных теплом эпизодов общения между отцом и детьми. Создается впечатление, что героям фильма хочется продлить это время.

Замедленная съемка используется вновь, когда Эйдан и дети делают перерыв от работы во дворе дома и садятся в круг у забора, смеются. Кажется, что время остановилось.

Когда Чарли в кинокартине «Живая сталь» берет управление роботом в свои руки, посредством замедленной съемки делается акцент на его действиях. Персонаж показан в выгодном свете, воодушевляющее фоновое музыкальное сопровождение этому способствует, создавая ощущение эмоционального подъема. Сын главного героя тронут до слез, в этом проявлении эмоций отчетливо прослеживается чувство гордости за отца.

Таким образом, компоненты видеоряда кинодискурса, в частности, разные виды планов, замедленная съемка и стоп-кадр помогают репрезентировать кинообраз отца несколькими способами. Крупный план и прием стоп-кадра участвуют в создании портрета персонажей-отцов. Крупный план обращает внимание кинореципиента на детали интерьера, характеризующие героя-отца. Наконец, разные виды планов и замедленная съемка изображают особенности взаимоотношений между персонажем и детьми. В качестве последнего экстралингвистического средства репрезентации образа отца, входящего в видеоряд англоязычного кинодискурса, мы выделяем монтаж.

2.3.3 Монтаж как средство репрезентации кинообраза отца

Монтаж кинофильма, его отдельных кадров, мы понимаем как особую организацию кинокадров, предусмотренную режиссером фильма. При помощи монтажа кинообраз отца может быть репрезентирован с разных перспектив.

Например, первой в фильме «Погоня за счастьем» выбрана сцена, где отец и сын вместе едут в транспорте и беседуют. Это побуждает зрителя с первых кадров предугадать степень близости героев. Это подтверждается дальнейшими событиями кинофильма, по сюжету которого Крис после развода с супругой решает полностью взять на себя все хлопоты воспитания маленького сына.

В некоторых случаях монтаж кадров как средство репрезентации кинообраза отца выступает в качестве конструктивного художественного приема проспекции или ретроспекции, а кинореципиенту предоставляется возможность распознать контраст между прошлым и настоящим персонажа-отца или проследить становление героя как отца и мужчины. Первая сцена в фильме «Хотел бы я быть здесь» изображает выдуманный фэнтезийный мир, в котором представляет себя главный герой. Персонаж-отец несколько раз пытается убежать от фигуры в темной накидке, скрывающей лицо преследователя, которым в итоге оказывается тяжело больной отец Эйдана. Символичность момента заключается в том, что, когда фигура в плаще, устав от погони, падает в изнеможении перед мужчиной, герой-отец будто впервые осмеливается взглянуть в глаза тому, кого долгое время избегал, и понимает, что, на самом деле, он видел врага в собственном отце. Эпизод дополняет закадровый голос актера, играющего героя-отца, озвучивая обращение персонажа к собственному прошлому: *“When I was a kid, my brother and I used to pretend we were heroes with swords. We were the only ones who could save the day. But perhaps we set the bar a little bit high. Maybe we’re just regular people. The ones who get saved”*.

Подобный выбор вступительной сцены предполагает возможность увидеть в фильме дальнейший рост персонажа как отца, от мальчика, убежденного в своем иллюзорном всемогуществе, к взрослому мужчине, уязвимому, как всякий человек, но, тем не менее, способному нести ответственность за других. Главный герой находит в себе силы встретиться со своими детскими страхами лицом к лицу и трезво взглянуть на окружающий мир. В речи персонажа данная деталь выражается оппозицией «активный залог» – «пассивный залог»: *the ones who could save – the ones who get saved*.

В другом примере, благодаря выбору первых сцен фильма «Дитя с Марса», где главный герой Дэвид показан ребенком, убегающим от своих обидчиков, а затем с неуверенностью наблюдающим за окружающим миром из окна своего импровизированного укрытия в виде космического корабля, кинореципиент

может предугадать дальнейшее развитие сюжета, где персонаж-отец переживает собственное становление как зрелый мужчина.

В фильме «Мальчики возвращаются» присутствуют эпизодические сцены, отражающие воспоминания Джо, где видно, как тепло относятся друг к другу супруги – обнимаются при встрече, улыбаются и целуют друг друга. Их жизнь до смерти жены герой-отец описывает как сказочно счастливую, используя идиому *happily ever after* (“*the phrase borrowed from fairy tale endings is used to suggest that everything will work out perfectly in the future. It is often used after a couple has gotten married*” [The Free Dictionary]): “*And so we lived happily ever after*”.

В кинофильме «Мой мальчик» фигура главного героя, холостяка Уилла, рассматривается через призму образа мальчика Маркуса, с которым позднее мужчину сводит судьба. Особый монтаж кадров поочередно демонстрирует на экране то взрослого мужчину, то мальчика. В то время как оба размышляют о собственной жизни, репрезентируя себя посредством закадрового голоса, зритель видит явные сходства между персонажами и становится свидетелем дальнейшей истории личностного взросления главного героя, впервые ощутившего себя в роли отца.

Таким образом, особый порядок кинокадров, предусмотренный режиссером кинопроизведения, помогает кинореципиенту воспринять образ персонажа-отца с разных перспектив. В зависимости от того, как организована последовательность кадров, образ главного героя может быть реализован посредством взаимоотношений с другими персонажами фильма, зачастую детьми или близкими родственниками. Кроме того, монтаж нередко сравнивается с художественным структурно-образующим приемом ретроспекции и выступает средством изобразить развитие персонажа-отца, его личностный рост.

2.3.4 Вклад актера в воплощение отцовского образа в кинодискурсе

Среди экстралингвистических компонентов кинофильма и кинообраза тесную связь с лингвистической составляющей имеет актерская игра, наряду с такими элементами, как особенности съемки и монтажа (видеоряда), а также звуковые эффекты, которые вместе вносят вклад в целостность задумки и воплощение кинопроизведения так же, как и средства выражения в художественном произведении. Актерская игра зачастую сопровождает и дополняет лингвистическую составляющую кинообраза. Не только режиссер работает над созданием образа киногероя – значительную роль также играет интерпретация кинообраза актером, воплощающим данного персонажа на экране. В связи с этим, влияние актерской игры и вклад актера в реализацию отцовского кинообраза представляют важность для данного исследования.

Сюжет кинофильмов, составших материал нашей работы, в основном затрагивает и изображает феномен «нового» отцовства. Анализируя актерский состав, подобранный на роли отцов, мы можем сделать вывод о собирательном образе «нового» отца в интерпретации коллективного автора данных кинофильмов. В ходе анализа актерского состава киноматериала мы пришли к выводу, что собирательным образом персонажа-отца в англоязычном кинодискурсе является взрослый мужчина европеоидной расы среднего достатка и в приблизительном возрастном диапазоне от 25 до 45 лет. В зависимости от особенностей сюжета, в некоторых случаях персонаж представлен актером негроидной расы (Уилл Смит в фильме «В погоне за счастьем», Лоуренс Фишборн в фильме «Ребята по соседству»).

Внешний вид актеров, одежда, в которой они предстают в кадре, частично отражает финансовое положение персонажа-отца. Некоторые из героев уже состоялись как успешные «кормильцы» своих семей, другие же в момент событий кинофильма испытывают финансовые трудности и пытаются их преодолеть. Однако даже в непростых жизненных ситуациях актеры, воплощающие персонажей-отцов, выглядят опрятно, в расцветке вещей

преобладают нейтральные спокойные оттенки. Персонажи чаще всего не преследуют цели выделиться посредством внешности. У кинореципиента создается впечатление, что фильм повествует об обычном среднестатистическом отце, которого с легкостью можно встретить в повседневной жизни.

Речь актеров типична, все особенности речи также обусловлены сюжетом. Так, Шон Пенн в кинофильме «Я – Сэм» играет мужчину с задержкой умственного развития, что изображается наличием относительно «по-детски» простых речевых конструкций и суждений в речи актера. Или, например, речь Лоуренса Фишборна «Ребята по соседству» характеризуется лингвистическими особенностями афроамериканского английского, что обусловлено сюжетом кинопроизведения, местом действия которого выступает криминальный район Лос-Анджелеса в штате Калифорния.

Отметим также, что актеры, воплощая на экране отцов, прибегают к уверенной, повелительной интонации, невыразительной мимике в случаях, когда персонаж-отец преследует определенные воспитательные цели. В иных сценах, где важно изобразить отцовскую любовь и понимание по отношению к детям, в интонации и жестикуляции актеров преобладает мягкость (голос не повышен, резкие движения отсутствуют), в обращениях и выборе лексики прослеживается забота и нежность.

Актер, воплощая на экране свою роль, интерпретирует ее со своей точки зрения, привносит в образ свое видение и, тем самым, вместе с авторами кинофильма принимает участие в создании образа и работе над ним. Художественные детали портрета персонажа-отца, способствующие изображению автопортрета и портрета героя (внешний вид, речь, голос, мимика, жестикуляция), воспринимаются кинореципиентом визуально и позволяют расшифровывать образ героев, не прибегая к лингвистическим средствам репрезентации персонажа.

Таким образом, экстралингвистическая составляющая кинообраза отца в англоязычном кинодискурсе репрезентируется с помощью ряда средств, включающих актерскую игру и такие компоненты аудиовизуального наполнения

кинофильма, как музыкальное сопровождение, разные виды планов (крупный, средний, общий), приемы стоп-кадра, замедленной съемки и монтажа кинокадров.

Разнообразное музыкальное сопровождение варьируется в жанрах и используется в англоязычном кинодискурсе, характеризуя: 1) персонажа-отца как вовлеченного, неопытного и любящего, привязанного к ребенку; 2) взаимоотношения между главным героем и другими персонажами как душевные, доверительные, имеющие положительную динамику, тесные. В некоторых случаях музыкальное сопровождение иллюстрирует определенные этапы в развитии взаимоотношений между отцом и детьми, например, этап активного преодоления конфликта или этап первого знакомства и узнавания (в ситуации с приемным отцом и приемным ребенком).

Установлено, что для изображения положительных отношений между персонажем-отцом и детьми, чаще всего используется музыкальное сопровождение в жанре кантри, инди-фолк, фанк, электропоп, альтернативный рок. Данная музыка положительно воздействует на кинореципиента, создает эмоциональный подъем, сопутствующий развитию взаимоотношений отца и детей в положительном ключе. Жанры эмбиент и пост-рок призваны изобразить тяжелые переживания главного героя, драматичные и непростые моменты родительства. Динамичная ритмичная музыка подчеркивает растерянность персонажа-отца, дезориентацию во множестве отцовских обязанностей, к которым главный герой еще не успел привыкнуть.

Среди других экстралингвистических средств репрезентации отцовского кинообраза крупный план и прием стоп-кадра участвуют в создании портрета персонажей-отцов. Главные герои предстают как заботливые и любящие, эмоциональные и сопереживающие, уязвимые, нуждающиеся в помощи с воспитанием детей. Крупный план обращает внимание зрителя на детали интерьера, характеризующие героя-отца. Детали интерьера изображают отцов как нуждающихся в помощи с воспитанием детей и в бытовой сфере, стремящихся к свободе и отказу от ограничений. Наконец, разные виды планов и

замедленная съемка изображают особенности взаимоотношений между персонажем-отцом и детьми, определяя главного героя как уверенного, благодушного, отстраненного, вовлеченного, любящего, заботливого, понимающего.

Монтаж, предусмотренный режиссером кинопроизведения, помогает кинореципиенту воспринять образ персонажа-отца в зависимости от того, как организована последовательность кадров. С одной стороны, образ главного героя может быть реализован посредством взаимоотношений персонажа-отца с другими персонажами фильма, чаще всего детьми или близкими родственниками. В этом случае персонаж отец характеризуется как вовлеченный, заботливый, равнодушный. С другой стороны, когда монтаж соответствует художественному приему проспекции или ретроспекции, он выступает средством изобразить развитие персонажа-отца, его личностный рост. Например, становление главного героя от импульсивного «ребенка» до ответственного и объективного «взрослого» или от нуждающегося в любви «ребенка» до «взрослого», готового самостоятельно дарить любовь.

В реализацию кинообраза в кинодискурсе значительный вклад вносит актерская игра и интерпретация личности персонажа актером. Было установлено, что собирательным образом персонажа-отца в англоязычном кинодискурсе является взрослый мужчина европеоидной расы среднего достатка и в приблизительном возрастном диапазоне от 25 до 45 лет. Внешний вид актеров и их речь типичны, что свидетельствует об ориентированности создателей кинопроизведений на узнаваемость отцовских образов. Все особенности обусловлены сюжетом, например, речь Лоуренса Фишборна из фильма «Ребята по соседству» имеет лингвистические особенности афроамериканского английского, что обусловлено сюжетом кинопроизведения, местом действия которого выступает криминальный район Лос-Анджелеса в штате Калифорния. Интонация и мимика, используемая актером, воплощающим отцовскую роль, может варьироваться в зависимости от коммуникативной ситуации. Например, воспитательная беседа зачастую обыгрывается актером при

помощи невыразительной мимики или повелительной интонации. В ситуации, где важно изобразить отцовскую любовь, понимание по отношению к детям, в интонации и жестикуляции актеров преобладает мягкость (голос не повышен, резкие движения отсутствуют), в обращениях и выборе лексики прослеживается забота и нежность.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Среди лингвистических средств репрезентации личности отца выделяются следующие лексические и фразеологические средства (лексемы с оценочным положительным или отрицательным семантическим компонентом, метафоры, сравнения, гиперболы, идиомы, сленговые выражения), синтаксические средства (параллельные конструкции, градация, аллюзии, я-высказывания, дейктические структуры, подчеркивающие пространственную локализацию, выраженные местоимениями).

Лингвистическими средствами репрезентации видов и инструментов воспитания персонажа-отца послужили побудительные высказывания, параллельные конструкции, контекстуальные антонимы, модальность долженствования и необходимости в высказываниях, представленная в форме глагола *need*, неформальные обращения (*man, dad, daddy*).

Наибольшую представленность в примерах о взаимоотношениях персонажей-отцов с детьми в рамках понятий «любовь/неприязнь» имеет положительная динамика развития отношений между отцом и детьми, в частности, «привязанность/любовь». В лингвистические способы репрезентации данной составляющей кинообраза отца включены лексемы с положительной коннотацией, номинирующие любовь или иные положительные чувства, а также деминутивы.

Способами лингвистической репрезентации реализации персонажем своих инструментальных функций выступают: лексические единицы с оценочным семантическим компонентом, идиомы. Способность справляться с бытовыми задачами представлена с помощью лексических единиц с оценочным семантическим компонентом, сравнений, параллельных конструкций, аллюзий.

Экстралингвистическая составляющая кинообраза отца в англоязычном кинодискурсе репрезентируется с помощью ряда средств, включающих актерскую игру, а также таких компонентов аудиовизуального наполнения

кинофильма, как музыкальное сопровождение, разные виды планов (крупный, средний, общий), приемы стоп-кадра и замедленной съемки, монтаж кинокадров.

Крупный план и прием стоп-кадра участвуют в создании портрета персонажей-отцов. Крупный план также обращает внимание зрителя на детали интерьера, характеризующие героя-отца. Разные виды планов и замедленная съемка изображают особенности взаимоотношений между персонажем-отцом и детьми. Когда монтаж соответствует художественному приему проспекции или ретроспекции, он выступает средством изобразить развитие персонажа-отца, его личностный рост.

В реализацию кинообраза в кинодискурсе также значительный вклад вносит актерская игра и интерпретация личности персонажа самим актером.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе проведено исследование лингвистических и экстралингвистических способов репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе.

Кинодискурс определяется как феномен, отличающийся двукомпонентным содержанием, где лингвистическая составляющая выражена связным текстом, а экстралингвистическая – аудиовизуальным рядом и другими экстралингвистическими факторами, влияющими на смысловую завершенность фильма. Являясь неотъемлемой частью кинодискурса, кинообраз соответственно может быть представлен единством лингвистической и экстралингвистической составляющих. Так, в качестве основных способов, задействованных в лингвистической репрезентации персонажа в кинодискурсе, были определены *автодискурс* (речь персонажа о самом себе) и *гетеродискурс* (речь других персонажей о киногерое, описывающая их отношение к нему).

Лингвистическая составляющая образа отца в англоязычном кинодискурсе представлена четырьмя компонентами, репрезентирующими персонажа-отца с точки зрения высказываний героя о самом себе или высказываний о нем других персонажей, о предпочитаемых видах воспитания, о динамике взаимоотношений с детьми и оценкой личной состоятельности в роли отца.

Среди лингвистических средств репрезентации личности персонажа-отца (автопортрет и портрет) выделяются лексические и фразеологические средства (лексемы с оценочным положительным или отрицательным семантическим компонентом, метафоры, сравнения, гиперболы, идиомы, сленговые выражения), синтаксические средства (параллельные конструкции, градации, аллюзии, я-высказывания, дейктические структуры, подчеркивающие пространственную локализацию, выраженные местоимениями). На основе материала исследования были выявлены следующие отцовские роли: *concerned parent* – вовлеченный родитель (отец), *lunatic father* – гиперопекающий отец, *absentee dad* – отсутствующий (обязанный выплачивать алименты) отец, *good/bad/okay father* –

хороший/плохой/нормальный отец. Наибольшую представленность среди них получили роли *good/bad father*.

Установлено, что лингвистическими средствами репрезентации видов и инструментов воспитания персонажа-отца в англоязычном кинодискурсе являются: побудительные высказывания, параллельные конструкции, контекстуальные антонимы, модальность долженствования и необходимости в высказываниях, представленная в форме глагола *need*, неформальные обращения (*man, dad, daddy*). Формы воспитания, практикуемые персонажем-отцом в англоязычном кинодискурсе, включают в себя физическое воспитание, игру, наставничество, сексуальное воспитание, диалог как альтернативу физическому наказанию и гендерное воспитание. Инструментами достижения воспитательных целей выступают авторитет, понимание, вовлеченность персонажа в отцовство и доверие.

В настоящем исследовании определено, что в англоязычном кинодискурсе наиболее представлена положительная динамика развития взаимоотношений персонажа-отца с детьми, в частности, «привязанность/любовь». Среди лингвистических способов репрезентации данной составляющей кинообраза отца, характеризующей его как любящего родителя, выделяются деминутивы и лексемы с положительной коннотацией, номинирующие положительные чувства.

Способами лингвистической репрезентации реализации персонажем своих инструментальных функций выступают лексические единицы с оценочным семантическим компонентом, идиомы. Способность справляться с бытовыми задачами представлена с помощью лексических единиц с оценочным семантическим компонентом, сравнений, параллельных конструкций, аллюзий. В подпункте «Автодискурс как способ репрезентации автопортрета персонажа-отца» кинообраз отца в отношении состоятельности главного героя-отца чаще репрезентируется с положительной точки зрения, тогда как в подпункте «Гетеродискурс как способ репрезентации портрета персонажа-отца» репрезентация амбивалентна.

Анализ контекстов, направленных на репрезентацию образа отца в автодискурсе и гетеродискурсе, позволил заключить, что наиболее частотными лингвистическими средствами репрезентации являются лексемы с оценочным компонентом. Среди них наиболее популярны лексемы с положительным оценочным компонентом (приблизительно 43 случая употребления от общего количества контекстов лингвистической составляющей), куда вошли лексемы, номинирующие любовь (в скрипте к кинофильму «Я – Сэм» насчитывается до 16 случаев употребления данной лексики), иные положительные чувства (*love, proud, little, adorable, meaningful, good, great*); демиинутивы (*sleepyhead, sweetie, sweetheart, sweet prince*); лексемы, номинирующие положительные с учетом контекста качества главного героя как отца (*fairness, stubbornness, devotion, courage*). В связи с этим наибольшую представленность в контекстах имеет положительная динамика развития отношений отцов и детей, в частности, «привязанность/любовь». Можно заключить, что в англоязычном кинодискурсе герой-отец репрезентируется в основном как любящий и заботливый родитель. Качество «плохого» отца чаще всего также реализуется посредством лексем с отрицательным компонентом значения (приблизительно 18 случаев употребления от общего количества контекстов лингвистической составляющей): *worse, bad, terrible, no good as a father, abandon, wrong, waive*.

В исследовании насчитывается 69 контекстов, направленных на репрезентацию образа отца в автодискурсе, и 39 контекстов в гетеродискурсе. Мы полагаем, что такая разница может быть обоснована жанровой особенностью кинодискурса, в котором проявляется образ отца. Наиболее популярным жанром кинофильмов нашего исследования выступает драма (10), для которой характерно изображение частной жизни личности и ее социальных конфликтов. Большая Советская Энциклопедия определяет драму (в литературе) как жанр, изображающий героев в процессе их духовного становления или их нравственные изменения [БСЭ]. Чаще всего фокус внимания в сюжете отобранных нами кинопроизведений сосредоточен на персонаже-отце, его переживаниях в связи с качеством выполнения социальной роли отца и степенью

соответствия ей («Бесконечно белый медведь», «Мальчики возвращаются», «Я – Сэм»). Иллюстрируется рост персонажа как отца и нередко взрослого индивида от инфантильного или отчужденного мужчины («Мой мальчик», «Хотел бы я быть здесь», «Живая сталь»). Персонажи-отцы чаще самостоятельно рассуждают об отцовстве и стремятся поделиться своими взглядами с второстепенными персонажами, чем получают оценку своей деятельности от них.

В ходе исследования было выявлено, что экстралингвистическая составляющая образа отца в англоязычном кинодискурсе репрезентируется с помощью ряда средств, включающих актерскую игру, а также такие компоненты аудиовизуального наполнения кинофильма, как музыкальное сопровождение, разные виды планов (крупный, средний, общий), приемы стоп-кадра и замедленной съемки, монтаж кинокадров.

Разнообразное музыкальное сопровождение используется в англоязычном кинодискурсе, характеризуя: 1) персонажа-отца как вовлеченного, неопытного и любящего, привязанного к ребенку; 2) взаимоотношения между главным героем и другими персонажами как душевные, доверительные, имеющие положительную динамику, тесные, неразлучные. В некоторых случаях музыкальное сопровождение иллюстрирует определенные этапы в развитии взаимоотношений между отцом и детьми.

Крупный план и прием стоп-кадра участвуют в создании портрета персонажей-отцов, акцентируя такие качества личности, как заботливость, любовь, эмоциональность, сопереживание, уязвимость. Крупный план обращает внимание зрителя на детали интерьера, характеризующие героя-отца как нуждающегося в помощи с воспитанием детей и в бытовой сфере, стремящегося к свободе и отказу от ограничений. Разные виды планов и замедленная съемка изображают особенности взаимоотношений между персонажем-отцом и детьми, определяя главного героя как уверенного, благодушного, отстраненного, вовлеченного, любящего, заботливого, понимающего.

Монтаж, предусмотренный режиссером кинопроизведения, помогает кинореципиенту воспринять образ персонажа-отца в зависимости от того, как

организована последовательность кадров. Образ главного героя может быть реализован посредством взаимоотношений персонажа-отца с другими персонажами фильма (детьми или близкими родственниками). Главный герой характеризуется как вовлеченный, заботливый, равнодушный. Выступая в качестве структурно-образующего художественного приема проспекции или ретроспекции, монтаж является средством изобразить развитие персонажа-отца.

Собирательным образом персонажа-отца в англоязычном кинодискурсе определен взрослый мужчина европеоидной расы среднего достатка и в приблизительном возрастном диапазоне от 25 до 45 лет. Внешний вид актеров и их речь типичны, что свидетельствует об ориентированности создателей кинопроизведений на узнаваемость отцовских образов. Интонация и мимика, используемая актером, воплощающим отцовскую роль, может варьироваться в зависимости от коммуникативной ситуации.

Установлено, что современный англоязычный кинодискурс сосредоточен на репрезентации образа «нового» отца, отличающегося эмоциональной вовлеченностью в воспитание детей, более мягкими моделями воспитания, ролью друга для детей или наставника. Автопортрет и портрет персонажа-отца отличаются амбивалентными качествами личности. При этом положительные качества личности «любящий» и «вовлеченный» встречаются в обоих видах лингвистической репрезентации кинообраза отца. Анализ подпункта «Автодискурс как способ репрезентации автопортрета персонажа-отца» показал, что сами персонажи-отцы подчеркивают в себе положительные качества, составляющие чувственную сторону отцовства, т.е. видят себя, прежде всего, терпимыми, понимающими, нестереотипно эмоциональными и тем самым больше соответствуют типу «нового», вовлеченного отцовства и «новой» маскулинности, противопоставляемой гегемонной маскулинности. Анализ подпункта «Гетеродискурс как способ репрезентации портрета персонажа-отца» показал, что второстепенные герои кинофильмов близки в своих оценочных высказываниях к гендерным стереотипам о гегемонной маскулинности, выделяя

в главном герое такие положительные качества как надежность, рассудительность, бесстрашие, жесткость.

Проведенное исследование обозначило перспективу дальнейшей работы над проблемой лингвистических и экстралингвистических способов репрезентации кинообразов в кинодискурсе, а также способов репрезентации феномена отцовства и кинообраза отца. Перспектива исследования, в частности, видится в привлечении нового эмпирического материала для определения способов репрезентации образа отца в англоязычном кинодискурсе или иноязычном кинодискурсе других стран. Важным аспектом работы представляется рассмотрение способов репрезентации образа отца в других типах дискурса. Дополнительной возможностью для перспективы развития исследования видится в изучении способов репрезентации других типов маскулинностей в англоязычном кинодискурсе или иноязычном кинодискурсе других стран.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеева, А. В. «Вовлеченное отцовство» в современной России: стратегии участия в уходе за детьми / А. В. Авдеева // Социолог. исслед. – 2012. – №11. – С. 95–104.
2. Авдошин, Г. В. Кино как модель преобразования / Г. В. Авдошин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2 ч. – Ч. II. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 2 (52). – С. 13–17.
3. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
4. Александрова, О. В. Дискурс в контексте современности / О. В. Александрова // Язык и культура в эпоху глобализации: сборник научных трудов по материалам второй международной научной конференции «Язык и культура в эпоху глобализации». – Том 2. – Спб., 2015. – С. 6–11.
5. Амочкин, В. В. Лингвистические средства социокультурной характеристики персонажа зарубежного кинопроизведения: на материале англо- и франкоязычных кинофильмов: дис. ...канд. филол. наук: 10.02.20 / Амочкин Василий Владимирович. – М., 2015. – 172 с.
6. Анисимова, Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) / Е. Е. Анисимова // Вопросы языкознания. – 1992. – №1. – С. 71–79.
7. Аристарко, Г. История теорий кино / Г. Аристарко. – М.: Искусство, 1966. – 356 с.
8. Аристотель. Политика / Аристотель // Сочинения в четырех томах.– Том 4.– М.: Мысль, 1983. – 383 с.
9. Аронсон, О. В. Кинематографический текст и тексты о кино / О. В. Аронсон // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 2. – С. 21–24.

10. Аронсон, О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия / О. В. Аронсон. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
11. Арутюнян, С. М. Текст в тексте: семиотический анализ киноискусства / С. М. Арутюнян // Обсерватория культуры. – 2008. – № 2. – С. 113–117.
12. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
13. Бергер, П., Лукман, Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман; Пер. с англ. Е. Руткевич. – М.: «Медиум», 1995. – 323 с.
14. Берн, Ш. Гендерная психология / Ш. Берн. – М.: Прайм-Еврознак, 2004. – 320 с.
15. Бовуар, С. Второй пол. / С. Бовуар. – М.: «Прогресс», 1997. – 832 с.
16. Бодрова, А. А. Конструирование тендера в кинотексте (на материале американского варианта английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Бодрова Анна Александровна. – Н. Новгород, 2010. – 158 с.
17. Божанова, Н. Г. Гендерные исследования в лингвистике: история, современность, перспективы / Н. Г. Божанова // Вестник ТГУ. – 2012. – №5. – С. 69–73.
18. Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bse.slovaronline.com/> Проверено 15.02.21.
19. Бонфельд, М. Ш. Музыка: язык или речь? / М. Ш. Бонфельд // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания», вып. 8. – СПб. – 1996. – С. 15–39.
20. Бугаева, Л. Д. Кинотекст: прояснение значения / Л. Д. Бугаева // Мир русского слова. – 2001. – № 4. – С. 67–74.
21. Будагов, Р. А. Человек и его язык / Р. А. Будагов. – М.: МГУ, 1976. – 430 с.
22. Введение в гендерные исследования. Ч. I: учеб. пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. – СПб.: Алетейя, 2001. – 708 с.

23. Вербицкая, Л. А. Язык и общество. Роль языка в жизни общества / Л. А. Вербицкая // Педагогика. – 2015. – № 2. – С. 5–18.
24. Вильданова, Г. А. Эвфемия и принцип вежливости в современном английском языке: гендерный аспект: монография / Г. А. Вильданова. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 162 с.
25. Ворошилова, М. Б. Креолизованный текст: кинотекст / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – № (2) 22. – 2007. – С. 106–110.
26. Гаталова, М. А. Специфика коммуникативного поведения американского делового человека (гендерный аспект): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Гаталова Мария Андреевна. – Иваново, 2018. – 179 с.
27. Гурко, Т. А. Брак и родительство в России / Т. А. Гурко. – М.: Институт социологии РАН. – 2008. – 325 с.
28. Евсеенкова, Ю. В., Портнова, А. Г. Отцовство как структурно-динамический феномен [Электронный ресурс] / Ю. В. Евсеенкова, А. Г. Портнова. – 2003. – Режим доступа: <http://hpsy.ru/public/x2639.htm>. Проверено 15.02.21.
29. Дежина, Т. П. Этапы становления концепта «гендер» в зарубежной и отечественной лингвистике / Т. П. Дежина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 4 (70): в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 76–79.
30. де Лауретис Т. Американский Фрейд / Т. де Лауретис // Гендерные исследования. – №1, 1998. – С. 138–139.
31. Добросклонская, Т. Г. Методы анализа видео-вербальных текстов / Т. Г. Добросклонская // Медиалингвистика. – 2016. – № 2 (12). – С. 13–25.
32. Дроздова, А. В. Специфика визуальных исследований в современном гуманитарном знании / А. В. Дроздова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – С. 254–259.
33. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда. Метод социологии / Э. О. Дюркгейм // Ин-т социологии АН СССР. – М. : Наука, 1991. – 575 с.

34. Единый толковый словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://онлайн-словарь.рф/kadr.html>. Проверено 15.02.21.
35. Жабский, М. И. Социодинамика кинематографической жизни общества / М. И. Жабский. – М.: Канон+, 2015. – 496 с.
36. Ждан, В. Н. Кино и условность / В. Н. Ждан. – М.: Искусство, 1971 – 111 с.
37. Зайдлер, В. Маскулинности, тела и эмоциональная жизнь / В. Зайдлер // Социологические исследования. – 2012. – № 11. – С. 85–94.
38. Зайцева, Т. И. Мужская гендерная идентичность: теоретические аспекты исследования / Т. И. Зайцева // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2011. – №352. – С. 78–81.
39. Зайченко, С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы / С. С. Зайченко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 4 (11). – Тамбов: Грамота, 2011.– С. 82–86.
40. Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Зарецкая Анна Николаевна. – Челябинск, 2010. – 180 с.
41. Здравомыслова, Е. А., Тёмкина А. А. «Кризис маскулинности» в позднесоветском дискурсе / Е. А. Здравомыслова, А. А. Тёмкина // в сб. ст.: О мужественности / ред. и сост. С. Ушакин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 432–451.
42. Здравомыслова, Е. А., Тёмкина А. А. Что такое «маскулинность»? Понятийные отмычки критических исследований мужчин и маскулинностей / Е. А. Здравомыслова, А. А. Тёмкина // Мониторинг. – 2018. – №6 (148). – С. 48–72.
43. Ивонина, Л. Ф. Исполнительская интерпретация в условиях действительного времени: смысловое поле «живого» исполнения [Электронный ресурс] / Л. Ф. Ивонина // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. Журн. – 2019. – № 1 (58). Режим доступа: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/6775>. Проверено 16.01.21.

44. Игнатов, К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.02.04 / Игнатов Кирилл Юрьевич – М., 2007.– 196 с.

45. Ильиных, С. А. Множественная маскулинность / С. А. Ильиных // Социс. – 2011. – № 7. – С. 101–109.

46. Илюхин, Н. И. Коммуникативное поведение одаренной личности (на материале русскоязычных и англоязычных кинофильмов): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Илюхин Никита Игоревич. – Саратов, 2016.– 206 с.

47. Казакова, А. И. Особенности формирования фразеологической семантики в дискурсивном пространстве отечественного киноискусства: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01/ Казакова Анна Игоревна – Астрахань, 2014. –231 с.

48. Кант, И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? / И. Кант // Сочинения в шести томах. – Том 6. – М.: Мысль, 1966. – 743 с.

49. Катермина, В. В., Линник, А. А. Образ «нового» отца в американском кинодискурсе / В. В. Катермина, А. А. Линник // Текст. Книга. Книгоиздание.– 2018. – № 17. – С. 35–46.

50. Кирова, А. Г. Развитие гендерных исследований в лингвистике / А. Г. Кирова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2009. – № 8 (86). – С. 138–140.

51. Клёцина, И. С. Отцовство в аналитических подходах к изучению маскулинности / И. С. Клёцина // Женщина в российском обществе. – 2009. – 3 (52). – С. 29–41.

52. Клёцина, И. С., Чикалова, Е. А. Взаимосвязь норм маскулинности и социальных представлений о содержании поведения в рамках отцовской роли [Электронный ресурс] / И. С. Клёцина, Е. А. Чикалова // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина.– 2013. №2. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-norm-maskulinnosti-i-sotsialnyh-predstavleniy-o-soderzhanii-povedeniya-v-ramkah-ottsovskoy-rol-i>. Проверено 15.02.21.

53. Клопотовская, Е. А. К вопросу о колористическом решении кинообраза. / Художник и кинообраз. Из опыта работы художника кино:

Материалы международной научно-практической конференции (февраль, 2010 год) / Сост. кандидат искусствоведения, доцент кафедры мастерства художника кино- и телефильма ВГИК Елисеева Е.А. – М.: ВГИК, 2011. – 96 с.

54. Коатс, Дж. Женщины, мужчины и язык / Дж. Коатс // Гендер и язык / Под ред. А. В. Кирилиной. – М., 2005. – 624 с.

55. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. – 6-е изд. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 352 с.

56. Колосова, О. А. Когнитивные основания языковых категорий. (На материале современного английского языка): дис. ... д-ра филол. наук / Колосова О. В. – М., 1996. – 356 с.

57. Кон, И. С. Гегемонная маскулинность как фактор мужского (не)здоровья / И. С. Кон // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2008. – № 4. – С. 5–16.

58. Кон, И. С. Мальчик – отец мужчины / И. С. Кон. – М.: Время, 2017. – 704 с.

59. Кон, И. С. Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире: учеб. пособие: Введение в гендерные исследования / Под ред. И. Жеребкиной. – СПб. : Алетейа, 2001. – Ч. I. – С. 562–605.

60. Кон, И. С. Отцовство как компонент мужской идентичности [Электронный ресурс] / И. С. Кон. – 2006. – Режим доступа: <http://demoscope.ru/weekly/2006/0237/analit03.php>. Проверено 15.02.21.

61. Кон, И. С. Этнография родительства / И. С. Кон. – М.: Гардарики, 2000. – 389 с.

62. Коннелл, Р. Гендер и власть. Общество, личность и гендерная политика / Р. Коннелл. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 432 с.

63. Корячкина, А. В. Англоязычный художественный кинодискурс и потенциал его интерпретативно-коммуникативного перевода: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Корячкина Антонина Викторовна. – СПб., 2017. – 312 с.

64. Корячкина, А. В. Художественный (постановочный) кинофильм как дискурс / А. В. Корячкина // Филол. науки. Вопр. теории и практики.– Тамбов : Грамота, 2015. – № 3 (45): в 3 ч. – Ч. III. – С. 91–97.

65. Крылова, Л. В. Лингвостилистические особенности монологического текста драмы: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1979. – 158 с.

66. Куимов, В. С. Проблема типологии маскулинности в гендерных исследованиях [Электронный ресурс] / В. С. Куимов // Теория и практика общественного развития. – 2015. – №4. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-tipologii-maskulinnosti-v-gendernyh-issledovaniyah>. Проверено 15.02.21.

67. Кулешов, Л. В. Искусство кино / Л. В. Кулешов. – М-Л.: Теа-кино-печать, 1929. – 153 с.

68. Лавриненко, И. Н. Критерии классификации кинодискурса / И. Н. Лавриненко. – Вестник Харьковского национального университета. – Дискурсология: семантика и прагматика. – № 1003. – 2012. – С. 41–44.

69. Ласкова, М. В. Грамматическая категория рода в аспекте гендерной лингвистики: дис. ...канд. филол. наук / Ласкова Марина Васильевна. – Ростов н/Д, 2001. – 302 с.

70. Линник, А. А. Архетип «Вечного ребенка» как составляющая образа отца в кинодискурсе / А. А. Линник // Континуальность и дискретность в языке и речи: материалы VII Всероссийской научной конференции, 2019. – С. 129–132.

71. Линник, А. А. Гендерный аспект «нового» отцовства в американском кинодискурсе / А. А. Линник // Известия ЮФУ. Филологические науки. – 2019. – № 3. – С. 80–88.

72. Линник, А. А. Гендерные особенности «традиционного» и «нового» отцовства / А. А. Линник // Школа молодых ученых по проблемам гуманитарных наук: материалы Всероссийской научной конференции. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2018. – С. 155–159.

73. Линник, А. А. Гендерные стереотипы в кросскультурной коммуникации / А. А. Линник // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2018. – № 2 (29). – С. 99–103.

74. Линник, А. А. Модели и типы отцовства в публицистическом дискурсе. «Новое отцовство» / А. А. Линник // Филологические и социокультурные вопросы науки и образования: материалы II Международной научно-практической конференции. Краснодар: КубГТУ, 2017. – С. 114–120.

75. Линник, А. А. Образ «традиционного» отца в кинодискурсе (на примере экранизации романа Харпер Ли “To Kill a Mockingbird”) / А. А. Линник // Профильное и профессиональное образование в условиях современного поликультурного пространства: материалы V Международной заочной научно-практической конференции. – Челябинск: РАНХиГС, Челябинский филиал, 2017. – С. 30–34.

76. Линник, А. А. Способы репрезентации кинообраза отца в американском кинодискурсе / А. А. Линник // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2020. – №2 (37). – С. 108–114.

77. Лотман, Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян – Таллинн: Александра, 1994. – 215 с.

78. Лотман, Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.

79. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1973. – 140 с.

80. Любивая, Г. А. Сущность фильмического и проблема репрезентации образа защитника правопорядка в кинематографе / Г. А. Любивая // Философия права. – 2016. – №2 (75). – С. 70–73.

81. Мальцева, Д. В. Теоретические подходы к изучению отцовства в современной западной социологии [Электронный ресурс] / Д. В. Мальцева // Мониторинг. – 2010. – №5 (99). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-podhody-k-izucheniyu-ottsovstva-v-sovremennoy-zapadnoy-sotsiologii>. Проверено 15.02.21.

82. Манаенко, Г. Н. Дискурс как когнитивно-коммуникативный феномен и его структура / Г. Н. Манаенко // Актуальные проблемы стилистики. – 2017. – № 3. – С. 108–114.

83. Маркс, К., Энгельс Ф. Немецкая идеология / К. Маркс, Ф. Энгельс // Сочинения, изд. 2. – 1955. – Т. 3. – 630 с.

84. Маслова, Н. Н. Виды кинопересказа литературного текста / Н. Н. Маслова // Кино/текст: Материалы секции. – СПб., 2010. – С. 59–62.

85. Матунова, Г. А. Развитие средств языковой репрезентации концепта «женщина» в британской прессе XX-XXI вв. (на материале газет The Guardian и The Times): дис. ...канд. филол. наук / Матунова Галина Александровна. – Москва, 2019. – 149 с.

86. Михайлова, Я. Д. Социальные функции кинематографа / Я. Д. Михайлова // Молодой ученый. – 2018. – № 16. – С. 272–274.

87. Михайловская, Е. В., Рабекина Д. А. Смыслообразующий конфликт вербального и невербального как основа стилистики кинематографа Вуди Аллена (на материале фильма Annie Hall (1977)). / Е. В. Михайловская, Д. А. Рабекина // Научный диалог. – 2016. – Том 51, №3. – С.52–63.

88. Муравьева, Н. В. Язык конфликта / Н. В. Муравьева. – М.: Изд-во МЭИ, 2002. – 264 с.

89. Назмутдинова, С. С. Гармония как переводческая категория: на материале русского, английского, французского кинодискурса: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.02.20 / Назмутдинова Светлана Сергеевна. – Тюмень, 2008. – 21 с.

90. Некрасов, С. Д. Определимся с понятием отцовство / С. Д. Некрасов, З. И. Рябкина, А. Р. Тиводар // Научный журнал КубГАУ. – 2013. – №86 (02). – С. 1–11.

91. Нелюбина, Ю. А. Вербальная репрезентация образа учителя в китайском кинодискурсе [Электронный ресурс] / Ю. А. Нелюбина. Режим доступа: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/33688/1/iyalvmop_2015_48.pdf. Проверено 15.02.21.

92. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай. – М.: Просвещение, 1989. – 230 с.
93. Олянич, А. В. Кинодискурс [Электронный ресурс] / А. В. Олянич // Дискурс-Пи. – 2015. – №2. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinodiskurs>. Проверено 15.02.21.
94. Перельштейн, Р. М. Видимый и невидимый мир в киноискусстве / Р. М. Перельштейн. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с.
95. Перельштейн, Р. М. Проблема вербального и визуального в кинотворчестве / Р. М. Перельштейн // Кино/текст: Материалы секции. – СПб., 2012. – С. 109–115.
96. Платон. Пир / Платон // Сочинения в трех томах. Том 2. – М.: Мысль, 1970. – 612 с.
97. Полищук, В. Кинотекст: массовая культура, сказка, миф [Электронный ресурс] / В. Полищук // Международный журнал исследований культуры. Режим доступа: <http://www.culturalresearch.ru/cinema/35-kinotext>. Проверено 15.02.21.
98. Попова, И. А. Динамика вербальной и невербальной составляющих киноповествования как объект филологической герменевтики (на материале художественных фильмов Ф.Ф. Копполы): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Попова Ирина Александровна. – М., 2012 – 237 с.
99. Портнова, А. Г., Борисенко Ю. В. Отцовство как фактор развития личности / А. Г. Портнова, Ю. В. Борисенко // Развитие личности. – № 6. – 2006. – С. 70–81.
100. Руссо, Жан Жак. Эмиль, или О воспитании (перевод П.Д. Первого) / Ж. Ж. Руссо // Педагогические сочинения: В двух томах. Том 1. / Под ред. Г. Н. Джибладзе. – М.: Педагогика, 1981. – Т. 1. – 656 с.
101. Салимова, Г. Н. Коммуникативные табу в английской лингвокультурной общности (на материале британского кинематографа XXI века): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Салимова Гузалия Назифовна. – Уфа, 2020. – 243 с.

102. Самкова, М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий / М. А. Самкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 1 (8). – Тамбов: Грамота, 2011. – С. 135–137.

103. Скачкова, И. И. Гендерная проблематика в зарубежном теоретическом языкознании: к истории вопроса / И. И. Сачкова // Вестник ТГЭУ. – 2009. – №4. – С. 119–131.

104. Слобцова, С. И. Маскулинность как объект современных исследований / С. И. Слобцова // Евразийский Союз Ученых. – 2015. – №10-3 (19). – С. 54–57.

105. Слышкин, Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

106. Соколова, Е. К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Соколова Елена Константиновна. – М., 2013. – 18 с.

107. Сухая, Е. В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований / Е. В. Сухая // Вестник Моск. гос. обл. ун-та. – 2010. – № 2. – С. 68–74.

108. Сухушина, Е. В. Современные образы маскулинности [Электронный ресурс] / Е. В. Сухушина, М. О. Абрамова, А. Ю. Рыкун // Векторы благополучия: экономика и социум. – 2017. – №4 (27). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-obrazy-maskulinnosti>. Проверено 15.02.21.

109. Тараева, Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Тараева Галина Рубеновна – Ростов-на-Дону, 2013. – 42 с.

110. Татарашвили, Т. Женские и мужские образы в грузинском кино. [Электронный ресурс] / Т. Татарашвили. Режим доступа: https://ge.boell.org/sites/default/files/201911/Tamta_Tatarashvili_2010.pdf. Проверено 15.02.21.

111. Тищенко, Н. В. Развитие исследований кинематографа: от «языка кино» к «языку социума» / Н. В. Тищенко // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 15. – С. 89–91.

112. Тульчинский, Г. Л. Кинонарратив как понимание: метафора сна / Г. Л. Тульчинский // Кино/текст: Материалы секции. – СПб., 2015. – С. 150–154.

113. Тынянов, Ю. Н. Об основах кино / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино : сб. ст. – М. : Наука, 1977. – С. 326–345.

114. Усманова, А. Р. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований / А. Р. Усманова. – Введение в гендерные исследования. Ч. I: учеб. пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. – СПб. : Алетейя, 2001. – 708 с.

115. Ушакин, С. А. Человек рода он: знаки отсутствия [Электронный ресурс] / С. А. Ушакин. // О мужественности: Сборник статей. Сост. С. Ушакин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/text/16681811/>

116. Уэст, К., Циммерман, Д. Создание гендера / К. Уэст, Д. Циммерман / Пер. с англ. Е. Здравомысловой // Гендерные тетради: Труды Санкт-Петербургского филиала Института социологии РАН. – Вып. 1. – СПб., 1997. – С. 94–120.

117. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

118. Хитрук, Е. Б. «Мужчина становится»: проблема маскулинности в контексте гендерных исследований [Электронный ресурс] / Е. Б. Хитрук // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2013. – №367. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzhchina-stanovitsya-problema-maskulinnosti-v-kontekste-gendernyh-issledovaniy>. Проверено 15.02.21.

119. Цивьян, Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе / Ю. Г. Цивьян // Труды по знакомы системам: ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1984. – Вып. XVII. – С. 109–121.

120. Чернова, Ж. В. Модель «советского» отцовства: дискурсивные предписания [Электронный ресурс] / Ж. В. Чернова // Социология семьи. – 2012. – №1. – С. 103–121. Режим доступа: http://3.intrasoc.z8.ru/sites/all/files/volumes/2012_1/Chernova_2012_1.pdf.

Проверено 15.02.21.

121. Чикалова, Е. А. Исследования отцовства и маскулинности: точки пересечения [Электронный ресурс] / Е. А. Чикалова // Женщина в российском обществе. – 2012. – №2. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovaniya-ottsovstva-i-maskulinnosti-tochki-peresecheniya>. Проверено 15.02.21.

122. Шевченко, З. В. Словарь гендерных терминов [Электронный ресурс] / З. В. Шевченко. Режим доступа: <http://a-z-gender.net/gender.html>. Проверено 15.02.21.

123. Шнейдер, Л. Б. Психология семейных отношений. Курс лекций / Л. Б. Шнейдер. – М.: Изд-во ЭКМО-Пресс, 2000. – С. 136–141.

124. Эко, У. О членениях кинематографического кода [Электронный ресурс] / У. Эко. Режим доступа: <https://kinoseminar.livejournal.com/234358.html>. Проверено 15.02.21.

125. Эпштейн, М. Н. Конфликт / М. Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 248 с.

126. Юланова, Н. Д. Возникновение и становление гендерной лингвистики / Н. Д. Юланова // Молодой ученый. – 2016. – № 1. – С. 907–910.

127. Юлдашбаев, А. Ф. Особенности выражения концепта свой-чужой в современных англоязычных фильмах / А. Ф. Юлдашбаев // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Гуманитарные науки. – № 18 (113). – Белгород, 2011. – С. 164–170.

128. Юрнев, Р. Н. Краткая история киноискусства. / Р. Н. Юрнев. – М. : Академия, 1997. – 288 с.

129. Якимович, А. К. Киноискусство / А. К. Якимович // Культурология. XX век : энциклопедия в 2 т. – Санкт-Петербург : Унив. кн., 1998. – Т. 1. – С. 305–310.
130. Ярская-Смирнова, Е. Р. Возникновение и развитие гендерных исследований в США и Западной Европе / Е. Р. Ярская-Смирнова. – Введение в гендерные исследования. Ч. I: учеб. пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. – СПб. : Алетей, 2001. – 708 с. – Ярская-Смирнова 2001а
131. Ярская-Смирнова, Е. Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления современной кинокритики / Е. Р. Ярская-Смирнова // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2001. – Т. 4. – № 2. – С. 100–118. – Ярская-Смирнова 2001б
132. Auerbach, N., Romantic Imprisonment: Women and Other Glorified Outcasts / N. Auerbach. – New York: Columbia University Press, 1985. – P. 10–12.
133. Bazin, A. What is Cinema? / A. Bazin. – University of California Press, 2005. – 207 p.
134. Bem, S. Gender schema theory: a cognitive account of sex typing / S. Bem. – Psychological Review. – 1981. – 88. – P. 354–364.
135. Bly, R. Iron John / R. Bly. – Mass.: Addison-Wesley, 1990. – 268 p.
136. Cameron, D. Feminism and linguistic theory / D. Cameron. – McMillan Press Ltd., 1992. – 257 p.
137. Chatman, S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman. – Ithaca; London: Cornell University Press, 1980. – 277 p.
138. Cherlin, A. The Marriage-Go-Round: The State of Marriage and the Family in America Today / A. Cherlin. – New York: Alfred A. Knopf, 2009. – 271 p.
139. Coltrane, S. Fathering: Paradoxes, Contradictions, and Dilemmas / S. Coltrane // Men's Lives. – 2001. – P. 432–449.
140. Connell, R. W. «Introduction: Studying Australian Masculinities» / R. W. Connell // Journal of Interdisciplinary Gender Studies. – 1998. – Vol. 3. – №2. – P. 3–15.

141. Connell, R. W. *Masculinities* / R. W. Connell. – Berkeley: University of California Press. – 2005. – 349 p.
142. Connell, R. W. The big picture: Masculinities in Recent World History / R. W. Connell // *Theory & Society*. – 1993. – 22. – P. 597–623.
143. *Contemporary American Cinema*. / Ed. by L. R. Williams and M. Hammond.–N. Y.: Open University Press, 2006. – 584 p.
144. Craig, L. Does Father Care Mean Father Share? A Comparison of How Mothers and Fathers in Intact Families Spend Time with Children / L. Craig. – *Gender & Society*. – 20(2). – 2006. – P. 259–281.
145. Dictionary, Encyclopedia and Thesaurus. The Free Dictionary. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.thefreedictionary.com/fatherhood>. Проверено 15.02.21.
146. Dijk, T. A. van. *Strategies of Discourse Comprehension* / T. A. van Dijk, W. Kintch. – New York : Academic Press, 1983. – 415 p.
147. Dowd, N. *Redefining Fatherhood* / N. Dowd. – New York: New York University Press, 2000. – 292 p.
148. Eagly, A. H., Steffen, V. J. Gender stereotypes stem from the distribution of women and men into social roles / A. H. Eagly, V. J. Steffen. – *Journal of Personality and Social Psychology*. – 46(4). – 1984. – P. 735–754.
149. Eagly, A. H. *Sex differences in social behavior: a social role interpretation* / A. H. Eagly. – Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc, 1987.– 192 p.
150. Eco, U. *Articulations of the Cinematic Code* / U. Eco. – *Cinemantics*.– 1970. – № 1. – P. 590–609.
151. Fishman, P. *Interaction: the work women do* / P. Fishman. – *Social problems*. – 1978. – №2. – P. 397–406.
152. Garfinkel, H., *Studies in Ethnomethodology* / H. Garfinkel. – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1967.– 288 p.
153. Gee, J. P. *In Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method* / J. P. Gee. – New York, London : Routledge Taylor & Francis Group, 2011. – 220 p.

154. Goffman, E. Frame Analysis of Gender / E. Goffman.– in C. Lemert and A. Branaman, eds., Goffman Reader. – Oxford, Blackwell Publ., 1997. – P. 201–208.
155. Goffman, E. Gender Display / E. Goffman. – in C. Lemert and A. Branaman, eds., Goffman Reader. – Oxford, Blackwell Publ., 1997.– P. 208–227.
156. Gray, G. Cinema. A Visual Anthropology/ G. Gray. – Oxford, N.Y.: Berg, 2010.– 167 p.
157. Hartman, M. A descriptive study of the language of men and women born in Maine around 1900 / M. Hartman. – The Sociology of the language of American women / In Betty-Lou Dubois & Isobel M. Crouch (eds.). – San Antonio; Texas, 1979.– P. 81–90.
158. Hayward, S. Cinema Studies. The Key Concepts / S. Hayward. –N.Y.: Routledge, 2000. – 496 p.
159. Hoever, D. L. Romantic Androgyny: The Women Within / D. L. Hoever. – The Pennsylvania State University Press, 1990. – P. 2–4.
160. Jespersen, O. Language, its nature development origin / O. Jespersen. – George Allen & Unwin Ltd. L., 1922.–253 p.
161. Jordan, J. Robert Wise: The Motion Pictures / J. R. Jordan, 2017. – 550 p.
162. Kimmel, M. S., Messner, M. A. Men's Lives / M. S. Kimmel, M. A. Messner. – 4th edition. Boston: Allyn and Beacon, 1998. – 591 p.
163. Kozloff, S. Overhearing film dialogue / S. Kozloff. – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. – 332 p.
164. Lakoff, R. Language and Woman's Place / R. Lakoff. – Oxford University Press, 2004. – 324 p.
165. LaRossa, R. The Modernization of fatherhood: A social and political history / R. LaRossa. – Chicago: University of Chicago Press. 1997. – 295 p.
166. Lexico Dictionary. Powered by Oxford Dictionary [Электронныйресурс]. Режим доступа: <https://www.lexico.com/definition/fathering>. Проверено 15.02.21.
167. Manovich, L. Digital cinema and the history of moving image. The Language of New Media / L. Manovich. – MA: MIT Press, 2001. – P. 293–308.

168. Marche, S. Manifesto of the New Fatherhood [Электронный ресурс] / S. Marche. – 2014. Режим доступа: <http://www.esquire.com/lifestyle/news/a28987/manifesto-of-the-new-fatherhood-0614/> Проверено 15.02.21.
169. McCarthy, A. Film and Mass Culture / A. McCarthy. – Social Text. – 2016. – № 34. – P. 1–20.
170. Mead, M. Sex and Temperament / M. Mead. – New York: Morrow, 1935. – 280 p.
171. Messner, M. A. Politics of Masculinities. Men in Movements / M. A. Messner. – SAGE Publications, Inc, 1997. – 156 p.
172. Metz, Ch. Film Language: A Semiotics of the Cinema / Ch. Metz. – Chicago: University of Chicago Press, 1991. – 286 p.
173. Olsen, D. Is It Time to Retire “Mom” & “Dad”? [Электронный ресурс] / D. Olsen. Режим доступа: <https://www.refinery29.com/en-us/mom-dad-parenting-gender-stereotypes>. Проверено 15.02.21.
174. Ortner, S. Is Female to Male as Nature Is to Culture? / S. Ortner. – Michelle Rosaldo and Louise Lamphere, eds., Women, Culture and Society. – Stanford University Press, 1974. – P. 68–87.
175. Parsons, T. Age and Sex in the Social Structure / T. Parsons. – Talcott Parsons, Essays in Sociological Theory. – Glencoe, Illinois: The Free Press, 1949. – P. 218–232.
176. Pleck, J. H. Fatherhood and Masculinity / J. H. Pleck. – Lamb M. E. The Role of the Father in Child Development, 5th ed. Hoboken (N. J.): John Wiley & Sons, 2010. – P. 27–57.
177. Rubin, G. The Traffic in Women: “Political Economy” of Sex / G. Rubin. – R. Reiter, ed., Toward an Anthropology of Women. – New York: Monthly Review Press, 1975. – P. 157–210.
178. Schiffrin, D. Approaches to Discourse / D. Schiffrin. – Oxford; Cambridge: Blackwell, 1994. – 470 p.

179. Scott, J. Gender: a Useful Category of Historical Analysis / J. Scott. – American Historical Review. – N 5. – V. 91. – 1986. – P. 1053–1075.
180. Showalter, E. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing / E. Showalter. – Princeton: Princeton University Press, 1977.– P. 26–32.
181. Slavkin, M., Stright, A. Gender Role Differences in College Students from One- and Two-Parent Families / M. Slavkin, A. Stright. – Sex Roles. – 42(1/2). – 2000. – P. 23–37.
182. Stephens, M. A. Gender Differences in Parenting Styles and Effects on the Parent Child Relationship [Электронныйресурс] / M. A. Stephens. Режим доступа:<https://digital.library.txstate.edu/bitstream/handle/10877/3300/fulltext.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Проверено 15.02.21.
183. Stubbs, M. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language / M. Stubbs. – Oxford : Blackwell, 1983.– 272 p.
184. Tamis-LeMonda C., Cabrera, N. Perspectives on Father Involvement / C. Tamis-LeMonda, N. Cabrera. – Research in Child Development.– 1999. – V. XIII.– №2. – P. 1–32.
185. Tucker, S. English Examined / S. Tucker. – Cambridge University Press, 1961. – P. 92–93.
186. Williams, S. What is Fatherhood? Searching for the Reflexive Father / S. Williams. – Sociology. – 2000. – V. 42. – № 3. – P. 487–502.
187. Wolde, A. Väter im Aufbruch. Deutungsmuster von Väterlichkeit und Männlichkeit im Kontext von Väterinitiativen / A. Wolde. – Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.– 311 p.
188. Wollstonecraft, M. A Vindication of the Rights of Men with A Vindication of the Rights of Woman and Hints / M. Wollstonecraft / edited by Sylvana Tomaselli.– Cambridge University Press, 1995. – 75 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. About a Boy (Мой мальчик) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Крис Вайц, Пол Вайц. – Великобритания, США, Франция, Германия, 2002. – Режим доступа: https://www.scripts.com/script/about_a_boy_2147 (дата обращения: 15.06.2018).

2. Boyz 'N the Hood (Ребята по соседству) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Джон Синглтон. – США, 1991. – Режим доступа: https://www.scripts.com/script.php?id=boyz_n_the_hood_4590 (дата обращения: 24.06.2018).

3. Father of the Bride (Отец невесты) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Чарльз Шайер. – США, 1991. – Режим доступа: https://sfy.ru/transcript/father_of_the_bride_1991_ts (дата обращения: 10.05.2018).

4. I Am Sam (Я – Сэм) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Джесси Нельсон. – США, 2001. – Режим доступа: https://www.scripts.com/script/i_am_sam_874 (дата обращения: 2.05.2018).

5. Infinitely Polar Bear (Бесконечно белый медведь) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Майя Форбс. – США, 2014. – Режим доступа: https://www.scripts.com/script/infinitely_polar_bear_594(дата обращения: 1.05.2018).

6. Martian Child (Дитя с Марса) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Менно Мейес. – США, 2007. – Режим доступа: https://www.scripts.com/script/martian_child_13421 (дата обращения: 4.10.2018).

7. Pursuit of happiness (В погоне за счастьем) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Габриэле Муччино. – США, 2006. – Режим доступа: https://sfy.ru/transcript/pursuit_of_happyness_2006_ts (дата обращения: 20.10.2018).

8. Real Steel (Живая сталь) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Шон Леви. – США, Индия, 2011. – Режим доступа: https://www.scripts.com/script/real_steel_16639 (дата обращения: 6.11.2018).

9. The Boys Are Back (Мальчики возвращаются) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Скотт Хикс. – Австралия, Великобритания, 2009. – Режим доступа: https://www.scripts.com/script/the_boys_are_back_4582 (дата обращения: 6.07.2018).

10. Wish I Was Here (Хотел бы я быть здесь) [Электронный ресурс]: художественный фильм / реж. Зак Брафф. – США, 2014. – Режим доступа: https://www.scripts.com/script/wish_i_was_here_23547 (дата обращения: 21.07.2018).

11. To Kill a Mockingbird by Horton Foote. Final Screenplay, 1962. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://mentalslapstick.com/_pdfs/ToKillAMockingbird.pdf (дата обращения: 29.10.2017)