

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ФАКУЛЬТЕТ РОМАНО-ГЕРМАНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ПО ПРОГРАММЕ МАГИСТРАТУРЫ

МАННАНОВА АДЕЛЯ ИЛЬДАРОВНА

РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ КАК ПРИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОПИСАНИЯ ПЕРСОНАЖА

Выполнил:

Студентка 2 курса очной формы обучения

Направление подготовки (специальность):

45.04.01 Филология

Направленность (профиль): Теория и
практика перевода и межкультурная
коммуникация

Руководитель

канд. филол. наук,

доцент

Р.Т. Садуов

УФА – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ 2

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Кинотекст как разновидность поликодового креолизированного текста.....	6
1.1. Креолизированный текст	6
1.1.1. Определение термина «текст».....	6
1.1.2. Определение понятия «креолизированный текст».....	8
1.1.3. Креолизированный текст в художественном и медийном дискурсах	11
1.2. Кинематографический текст	14
1.2.1. Понятие «кинотекста».....	14
1.2.2. Состав и классификации кинематографического текста.....	14
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	20
Глава 2. Художественный облик персонажа	23
2.1. Внешность герояхудожественного произведения.....	24
2.2. Речевая характеристика персонажа художественного произведения	32
2.2.1. Фонографический уровень речевых особенностей персонажа.....	35
2.2.2. Лексико-синтаксический уровень речевых особенностей персонажа	37
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	40
Глава 3. Речевая характеристика диалекта в художественном и кинематографическом тексте вселенной «Игры Престолов»	42
3.1. Фонетические особенности северного диалекта	42
3.2. Фонетические особенности южного диалекта.....	47
3.3. Фонетические особенности «иностраннных» диалектов	53
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	65

ВВЕДЕНИЕ

Тема данного исследования «Речевая характеристика в художественном и кинематографическом тексте как прием художественного описания персонажа». В современном кинематографе все чаще используется литературная основа — художественный текст. По своей природе такие произведения уделяют большое внимание речи персонажа как способу формирования деталей его образа. Речь художественного персонажа часто дополнительно содержит дополнительные сведения о его внешности, его психологических особенностях, развития героя на протяжении сюжета, обществе вокруг него, исторической эпохе, уровне образования и эрудированности, социальных связях, мировоззрении и мировосприятии.

Актуальность данной работы обусловлена тем, что проблема кинематографического текста недостаточно изучена, несмотря на его популярность. Актуальность также заключается в суггестивном эффекте кинематографического текста и популярности изучаемого материала. Очень важную роль играет взаимодействие между художественным и кинематографическим текстом.

Целью данной работы – выявить доминанты речевых характеристик как приема описания персонажей в кинематографическом тексте англоязычного телесериала «Игра Престолов» в сравнении с художественным текстом цикла «Песнь Льда и Пламени» Джорджа Мартина.

Объектом данной исследования являются речевые характеристики главных и второстепенных героев вселенной «Песнь Льда и Пламени» Джорджа Мартина, а также сериала «Игра Престолов», сценарий которого написан по мотивам названного художественного произведения.

Для достижения цели были поставлены и решены следующие **задачи**:

- рассмотреть определение термина «текст»;
- изучить определение понятия «креолизованный текст»,

- рассмотреть креолизованный текст как явление, актуальное для художественного и медийного дискурса;
- рассмотреть понятие «кинотекст»;
- изучить состав и классификации кинематографического текста;
- изучить художественный облик персонажа;
- проанализировать описания внешности персонажей указанного выше художественного произведения;
- изучить и проанализировать главных и второстепенных героев художественного произведения;
- изучить и проанализировать речевые характеристики диалекта в художественном и в кинематографическом тексте.

Цель и задачи данного исследования определили его структуру. Данная работа состоит из введения, одной теоретической и двух практических глав, заключения и списка использованной литературы.

В первой главе «Кинотекст как разновидность поликодового креолизованного текста» были рассмотрены определение термина «текст», определение понятия «креолизованный текст» и его анализ в медийном и художественном дискурсе, понятие «кинотекст», состав и классификации кинематографического текста.

Во второй главе «Речевая характеристика персонажа» был рассмотрен художественный облик персонажей. Были проанализированы внешний облик героев, их речевая характеристика на фонологическом и лексико-синтаксическом уровнях.

В третьей главе «Речевая характеристика диалекта в художественном и кинематографическом тексте вселенной «Игры Престолов» были рассмотрены фонетические параметры диалектов телевизионного сериала от НВО «Игра Престолов» и книжной саги «Песнь Льда и Пламени». Были проанализированы фонетические особенности северного диалекта, фонетические особенности южного диалекта и фонетические особенности «иностранных» диалектов.

Материалом исследования данной работы являются кинематографический текст американского телесериала НВО «Игра Престолов» и художественный текст произведений Джорджа Мартина «Песнь Льда и Пламени».

Методология исследования включает в себя анализ внешнего облика и речевых особенностей персонажей произведений «Песни Льда и Пламени» и сериала-экранизации «Игра Престолов». **Методы исследования**, реализованные в данной работе: метод классификации, метод обобщения, метод сплошной выборки, наблюдение над языковым материалом, фонетико-интонационный анализ.

Практическая ценность исследования заключается в применимости и актуальности его результатов для оценки и анализа других кинематографических текстов.

Теоретическая значимость заключается в том, что использованная в данном исследовании характеристика речи персонажа в кинематографическом и в художественном тексте может использоваться при составлении теоретических курсов по анализу текста, в том числе кинематографического.

Глава 1. Кинотекст как разновидность поликодового креолизированного текста

1.1. Креолизированный текст

1.1.1. Определение термина «текст»

В научном дискурсе произошло становление паралингвистики и расширение понимания термина «текст». Под влиянием этих тенденций текст трактуется как «упорядоченное множество предложений, передающих направленную и организованную мысль, которое объединено лексической, логической и грамматической связью» [Тураева 1986: 11].

В современной науке наибольшая часть дефиниций термина «текст» указывают на его знаковый и коммуникативный характер и не указывают на лингвистическую природу текста [Удод 2013: 97].

Разные исследователи по-разному подходили к дефиниции текста.

Французский философ Р. Барт утверждает, что текст является тканью, поскольку «он вырабатывается и создается посредством сплетения множества нитей» [Барт 1989: 515].

М. М. Бахтин трактует текст как «способ коммуникации сознаний двух участников (говорящего и слушающего)» [Бахтин 1986: 123].

Б. А. Зильберт рассматривает текст как социально-речевое явление, который является продуктом деятельности для коммутатора и объектом деятельности для адресата [Зильберт 1986: 54].

С точки зрения прагматической парадигмы текст — это результат сотворчества автора и слушателя (читателя). Автор придает смысл форму, а слушатель вычленяет смысл из текстовой формы [Удод 2013: 98].

В современной коммуникации значительно вырос объем визуально поданной информации. Этот тренд вызвал большой научный интерес к невербальным паралингвистическим языковым средствам, которые дополняют речь в письменной форме, а также к графическому оформлению. Паралингвистические средства как составляющих текста рассматриваются в

науке с двадцатых годов двадцатого века. Использование паралингвистических средств в рамках письменной коммуникации также активно исследовались в аспекте художественного оформления книг [Там же].

Вопрос определения невербальных параграфемных средств актуален и по сей день. И. Э. Клюканов считает, что подобные средства существуют в рамках графемной системы того или иного языка и препятствуют «прозрачности» графической компоненты языка [Клюканов 1987: 139]. Можно смело утверждать, что параграфемный компонент сопровождается вербальный компонент (речь) и выражают вариативные коннотации. Однако, отметим, что не существует четкого и однозначного ограниченного круга средств, которые можно назвать параграфемными [Удод 2013: 98].

Исследователи Анатолий Николаевич Баранов и Павел Борисович Паршин проработали разделение параграфемных средств на три группы в соответствии с тем, каким способом они создаются:

- Синграфемные средства (пунктуационные и художественно-стилистические);
 - супраграфемные средства (изменение шрифта);
 - топографемные средства (расположение текста на плоскости)
- [Анисимова 2003: 5].

И.В. Ванушина утверждает, что к параграфемным средствам можно отнесен широкий спектр графических средств при условии, если они находятся в не предусмотренном правилами употреблении. В качестве примеров она приводит кавычки, дефисы, вставки и зачеркивания, которые могут быть использованы в особых коммуникативных целях – например, для оригинальности или образности. [Анисимова 1992: 77].

Таким образом, при определении термина «текст», ученые не уделяют повышенное внимание углубленной трактовке этого явления, поскольку все основные трактовки подчеркивают знаковый и коммуникативный характер текста как явления. Анатолий Николаевич Баранов и Павел Борисович Паршин

предлагают классификацию параграфемных средств в соответствии с тем, каким способом они создаются: синграфемные, супраграфемные и топографемные. И. В. Ванушина относит к параграфемным большое количество графических средств в не закреплённом орфографическими правилами (в некодифицированном) употреблении для достижения целей выразительности.

1.1.2. Определение понятия «креолизованный текст»

Из разнообразия паралингвистических текстов отдельно можно выделить креолизованные тексты — они состоят из «нескольких неоднородных компонентов: вербального и невербального [Сорокин, Тарасов 1990: 180–181].

Само понятие «креолизованные тексты» впервые употреблено лингвистами Е. Ф. Тарасовым и Ю. А. Сорокиным. В качестве примеров приводятся киносценарии, тексты для передач по радио, сценарии телепрограмм, тексты для пропаганды и агитации, баннеры, рекламные тексты.

Елена Евгеньевна Анисимова трактует креолизованные тексты как «лингвовизуальный феномен — то есть текст, в котором вербальное и невербальное соединяются в одно целое и оказывают воздействие на адресата» [Анисимова 1992: 71].

В креолизованном тексте естественный язык может быть скомбинирован с элементами невербальных семиотических систем.

Подробное изучение креолизованных текстов началось в рамках семиотики. Семиотический подход был использован в том числе и для уточнения дефиниции креолизованного текста. В работах на эту тему часто используются термины «визуальная информация», «иконический знак», «видео-вербальный ряд». Это показывает, что в центре внимания их авторов находится пропорция вербальной и визуальной знаковых систем [Ворошилова 2006: 75].

В первую очередь, ученые описывают креолизованный текст с точки зрения его структуры, а также выделяют составляющие знаковые единицы. После оценки структуры, исследователи проводят анализ семантики и

взаимодействия. Основными компонентами креолизованного текста в стандартном случае являются вербальная и невербальная часть: иконическая или визуальная в формате таблиц, схем, иллюстраций, символических изображений, формул и прочих невербальных элементов. [Ворошилова 2006: 76].

Е. В. Тумакова определяет креолизованный текст таким образом: это текст, в котором на уровне структуры применяются и вербальные, и невербальные/неязыковые средства. К невербальным средствам в этом контексте относятся цифры, символы, рисунки, шрифты, выделение цветом и особенности набора текста [Тумакова 2016: 43].

Довольно условно можно к креолизованному текстам отнести тексты с сочетанием коды негомогенных вербальных систем — например, смешиваются алфавиты из разных письменных систем. Тексты со смешением разных алфавитов безусловно можно отнести к креолизованным, поскольку в нем смешаны различных средств передачи информации. В лингвистике феномен креолизации трактуется как «образование лексически и грамматически смешанного языка, и процесс этого смешения происходит из-за взаимного влияния двух или более языков, используемых одновременно и на одной территории» [Крысин 2008: 407].

Важно обозначить неопределенность в использовании термина «иконический компонент» при обозначении изобразительного компонента. По мнению В.А. Виноградова, «языковая система неизбежно связана с символичностью, а текст – с иконичностью» [Сигал 1997: 119].

Также отметим, термины «изобразительный» и «визуальный» в контексте компонентов речи далеко не всегда взаимозаменяемы. В письменной форме любое написанное слово передано визуальными средствами, в том числе шрифтом, цветом, начертанием и так далее [Ворошилова 2006: 76].

С позиции семиотики невербальный знак отличается от вербального тем, что изображение характеризуется неопределенностью и расширенным пространством для толкования. Слово такими свойствами не обладает. Р. Барт

выделяет коннотативные и денотативные значения в семантическом компоненте изображений. Невербальный знак содержит два типа обозначаемых концептов:

- 1) Концепты, означающие реальные предметы,
- 2) Концепты, означающие абстрактные понятия, идеи и образы [Ворошилова 2006: 76].

О.В. Пойманова ввела еще одну типологию. В своих работах она предложила разделить креолизованные или видео-вербальные тексты по роли изображения и визуальной информации:

- 1) **репетиционные** – визуальная информация повторяет поданную в тексте информацию;
- 2) **аддитивные** – визуальная информация добавляет большой объем новых данных;
- 3) **выделительные** – визуальная информация «подчеркивает» какой-то отдельный аспект вербальной информации;
- 4) **оппозитивные** – визуальная информация вступает в противоречие с вербальной, комический эффект часто сопровождает такое противоречие;
- 5) **интегративные** – визуальная информация встроена в текст или дополнена текстом для передачи информации синхронно;
- 6) **изобразительно-центрические** – визуальный компонент превалирует, вербальный компонент конкретизирует и дополняет его [Ворошилова 2006: 77].

Рассмотрим еще одну классификацию. Елена Евгеньевна Анисимова предложила три группы текстов с креолизацией:

- 1) с нулевой креолизацией;
- 2) с частичной креолизацией;
- 3) с полной креолизацией [Ворошилова 2006: 77].

Похожая по смыслу типология была предложена А.А. Бернацкой, которая описала несколько степеней креолизации:

1. **сильную** – вербальное и невербальное влияют друг на друга в равной степени;
2. **умеренную** – один компонент явно доминирует над другим;
3. **слабую** – встречается в параязыковых средствах [Бернацкая 2000: 109].

В качестве достоинства предоставленной типологии упомянем введение в научный дискурс феномена слабой креолизации. Называть небольшую степень креолизации уместнее называть слабой. В современном мире почти невозможно найти «чистый текст» без каких-либо признаков креолизации. Любой текст сегодня распространяется в письменном, печатном или электронном виде, и из-за этого имеет вполне определенные размер и гарнитуру шрифта, цвет, наполнен пунктуационными и нередко математическими знаками и другими паралингвистическими средствами, что добавляет слабую креолизацию.

Таким образом, были рассмотрены несколько определений понятия «креолизованный текст» целого ряда ученых-лингвистов. Основными составляющими креолизованного текста являются вербальная часть и иконическая часть. О.В. Пойманова предлагает классификацию креолизованных текстов по соотношению объема информации: оппозитивные, репетиционные, выделительные, интегральные, аддитивные и изобразительно-технические. Е.Е. Анисимова и А.А. Бернацкая предложили аналогичные классификации креолизованных текстов: с нулевой креолизацией/слабая степень, с частичной креолизацией/умеренная степень и с полной креолизацией/сильной степенью.

1.1.3. Креолизованный текст в художественном и медийном дискурсах

В современном российском научном дискурсе используется более двадцати вариаций дефиниции «креолизованный текст»:

- бимедиальный;
- видеовербальный;
- гибридный;

- гетерогенный;
- дикодовый;
- изовербальный;
- интерсемиотический;
- контаминированный;
- мультимедиальный;
- многоканальный;
- поликодový;
- составной;
- полимедиальный;
- полимодальный;
- синкретический;
- семиотически осложненный;
- супертекст.

Вводя в научный дискурс новые дефиниции, ученые стремились сосредоточить внимание на той или иной характеристике текста, значимую для их работы. В современном употреблении закрепилось несколько формулировок, но каждая из них используется в четко определенной сфере [Ворошилова 2013: 16-17].

Одновременное исследование креолизованных текстов в контексте художественного и медийного дискурса обусловлено близостью стремлений этих типов дискурса. По мнению П. Б. Паршина, это выражается в:

- 1) стремлении увеличить перлокутивный эффект;
- 2) использовании редкого оформления и особых форм;
- 3) стремлении автора выразить себя;
- 4) стремлении автора получить «эстетическую компенсацию» вложенного труда [Паршин 2007: 504].

Основными причинами использования креолизованных текстов в художественном и медийном дискурсе являются:

- 1) тенденция к восприятию текста визуально;
- 2) лаконичная подача информации;
- 3) экономия усилий;
- 4) воздействие на читателя;
- 5) эмотивная передача;
- 6) диалог и заигрывание с читателем [Тумакова 2016: 48].

Сейчас активно употребляется понятие «гомогенные и синкретические сообщения». Оно было предложено Р. О. Якобсон, который писал в своих работах «о синкретических сообщениях, основанных на комбинации разных знаковых систем» [Якобсон 1985: 327].

В работах современных исследователей гомогенный и гетерогенный текст противопоставляются, что особенно актуально для психолингвистических исследований.

Гетерогенный текст рассматривается как «текст, в котором вербальное и изобразительное образуют единое смысловое, структурное и функциональное целое, оказывая таким образом всестороннее воздействие на адресата» [Анисимова 2003: 71].

В текущий момент среди исследователей распространено понятие «поликодовый текст».

Согласно исследованиям Г.В. Ейгера поликодовые тексты в широком смысле сочетают в себе одновременно и естественный языковой код, и код другой семиотической системы [Ейгер 1974: 107].

Л. М. Большаянова при изучении «лингвовизуального комплекса» (газетного текста с фотоизображением) также опиралась на определение поликодового текста [Большаянова 1987: 51].

Поликодовые тексты можно разделить по количеству используемых знаковых систем. Р. О. Якобсон считал кинематографические мюзиклы наиболее

сложными с этой точки зрения, поскольку они содержат большой ряд аудиальных и визуальных семиотических средств» [Якобсон 1985: 321].

Таким образом, за последнее десятилетие лингвистами было выявлено более 20 вариаций дефиниции «креолизованный текст».

При разработке определения они стремились обратить внимание на отдельную характеристику текста, важную в рамках собственного исследования. Креолизованные тексты в художественном и медийном дискурсе встречаются довольно часто, поскольку они отличаются ориентацией на визуальное восприятие, информационной емкости, экономии речевых усилий, воздействию на читателя (привлечении внимания), эмотивную передачу и игры с читателем.

Термин «поликодовый текст» самый распространенный. По Г.В. Ейгеру к таким текстам можно отнести тексты с сочетанием естественного языкового кода с кодом другой семиотической системы.

1.2. Кинематографический текст

1.2.1. Понятие «кинотекста»

Изучение кинематографического текста началось шестьдесят лет назад одновременно с семиотикой кино. Семиотика кино как научное направление разрабатывает новые концепции текста в литературоведении, делая вклад в понимание литературы. Развитие семиотики кино изменило дефиницию текста: то, что в середине прошлого века называлось текстом отличается от современного представления о том же феномене [Арсон 2012: 22].

Р. Барт является автором таких исследований, как «От произведения к тексту» и «Удовольствие от текста». Именно в этих работах он предложил понятие «текста-удовольствия». Он предложил рассматривать текст с расширенными функциями: он может не только передавать смысл, но и быть источником удовольствия от чтения [Цит. по: Арсон 2012: 21].

В свою очередь, Ю. С. Кристева вводит такие взаимодополняющие дефиниции, как «фенотекст» и «генотекст». В ее трактовке, «фенотекст»

совпадает с определением «текста». «Генотекст» же шире — это саморазвивающаяся структура, которая отвечает за порождающий компонент в тексте. С помощью понятия «генотекст» стало возможным применять «текст» как широкое понятие для обозначения культурных объектов [Цит. по: там же].

Со второй половины двадцатого века появляются сомнения в том, что киноязык может быть разделен на отдельные семантические единицы или кинематографические знаки. Пьер Паоло Пазолини критиковал эту идею, в связи с чем ввел понятие «поэтического кино». По его трактовке, кино не имеет грамматики и является «стилистикой без грамматики» [Арсон 2012: 22].

В 1927 году Юрий Николаевич Тынянов в исследовании «Об основах кино» рассматривал кинотекст как многозначное и комплексное.

Он предложил разделить киноповествование на «симультанные» компоненты зрительных представлений. В той же работе он сформулировал образ специфического «героя» кино, выделял в «смысловые вещи» в повествовании; проанализировал приемы выразительности в кино в сравнении с литературными приемами; сопоставил роман и кино; исследовал разницу между сюжетом и фабулой; изучил кинематографические стили и жанры по сравнению с литературными.

Такая широта тем сделала его исследование ключевой работой для кинематографической семантики [Тынянов URL].

Особое внимание Юрий Николаевич Тынянов уделял тому, насколько комплексным является понятие «кинотекст». Это в первую очередь обусловлено тесной связью текста и кинематографа:

- кино можно воспринимать совместно с текстом;
- кино можно противопоставлять тексту;
- можно изучать текст, используемый в кино;
- можно изучать киносценарий как вид текста;
- можно исследовать киносценарий после премьеры фильма;
- можно рассматривать кино как текст в расширенном смысле;

- можно изучать явление литературной кинематографичности, то есть воспринимать текст как кино;
- можно рассматривать кинотекст как комплекс явлений, единое целое [Бугаева 2011: 68].

Л. Д. Бугаева предполагает, что возможны несколько вариаций соотношения между «кино» и «текста». Она определила разные виды кинопересказа: от близкой к литературному источнику экранизации до творчества аудитории, то есть связанность кинофильма и литературного текста неодинакова для всех экранизаций [Цит. по: там же].

Е. Б. Иванова предполагает, что кинофильм – это единое семиотическое пространство. Она определила фильм как последовательность кадров со звуковым рядом» [Иванова 2001: 3].

По А. Н. Зарецкой, кинодискурс — это креолизованный вид текста с общетекстовыми и специфическими характеристиками.

Среди общетекстовых характеристик отмечается информативность, связанность и целостность. Среди специфических категорий выделяется категория тональности, которая выявляет культурологический аспект того или иного фильма [Цит. по: Зарецкая URL].

По мнению О.В. Арсона, кинематографический текст – это текст из двух планов: плана изображаемой реальности и плана недоверия к изображению [Арсон 2012: 21].

Кинотекст не существует в отрыве от некоего материального носителя информации, а также в отрыве от экрана.

Кинотекст – это вид текста, существование которого полностью обусловлено средствами массовой коммуникации и средствами технического прогресса.

Кроме того, кинотекст является медиатекстом — его можно воспринимать на ряду с экранными текстами: телефильмами, видеофильмами и видеоиграми [Слышкин 2004: 15-16].

Сейчас текстом считают отражающий реальность и сообщающий о реальности продукт речи, появление которого обусловлено потребностью в общении [Слышкин 2004:16-17].

По мнению Ю.М. Лотмана, фильм — это синтез изобразительной и словесной повествовательных тенденций. Слово — это обязательный элемент киноповествования [Лотман 1973: 22].

Таким образом, было изучено определение «кинотекста». Юрий Николаевич Тынянов задал направление в изучение кинотекста как комплексного явления: он разложил киноповествование на «симультанные» компоненты зрительных представлений. Он разработал понятие «кинотекст», сложность которого обусловлена разнообразием сочетаний между «кино» и «текстом»: можно рассматривать кино вместе с текстом, а также как кино против текста, киносценарий, произносимые реплики, а также кино как текст и текст как кино, по итогу кинотекст как целое. Сейчас текстом считают продуктом речи, который возникает из-за потребности в общении, не только отражает действительность, но и сообщает о ней.

1.2.2. Состав и классификации кинематографического текста

Лингвисты не вполне согласны, можно ли приобщить искусствознание к семиотике. В языке кинематографа нет четко установленного кода, поскольку нет узнаваемых и общепризнанных единиц. Также нет универсальных способов организации средств киноязыка. Именно это затрудняет изучение кинофильма как в широком смысле текста — в нем нет ярко выраженных и универсальных критериев, по которым можно было бы увидеть разнообразие внутри структуры фильма [Слышкин 2004:16-17].

Сообщение внутри кинотекста передается с помощью трех основных кодов, состоящих из нескольких субкодов на нескольких смысловых уровнях. Умберто Эко выделял в составе кинотекста такие уровни как образы, музыка, звуки и речь. Основными кодами внутри кинематографического текста считаются звуковой, лингвистический и портретный. Видеоряд представляет

собой выражение портретного или иконического. Иконическими изображениями в данном контексте считаются фотографии людей и объектов. Данные изображения являются символами этих людей и объектов, а так выполняют роль лексических единиц [Эко URL].

Умберто Эко в рамках портретного кода выделил как наиболее важные следующие субкоды:

1. **Иконологический субкод** — основан на традиционной закреплённости определенного смысла за образом и предлагает целую парадигму образов;
2. **Субкод монтажа** — установленные правила комбинации образов в соответствии с кинематографическими правилами, предлагает серию синтагм [Эко URL].

У данной классификации есть свои недостатки. В такой классификации смешивают два типа знаков: нет разделения по каналу визуальному и звуковому каналу восприятия, а также по характеру задействованных лингвистической и нелингвистической системы.

В данной классификации противопоставляются два кода: звуковой и лингвистический. К звуковому коду относится речь героев фильма, музыка и естественные шумы.

Однако если речь можно вписать в лингвистический код, то музыка и шумы трактуются как иконические знаки и включаются в иконический код. Таким образом, в этой классификации есть отдельные случаи, в которых противопоставляются однородные понятия.

Что касается монтажа, то его действие неограниченно только портретным кодом – оно в такой же степени распространяется и на аудиоряд. В действительности монтаж в кинотексте имеет огромную роль и не может восприниматься только как субкод [Слышкин 2004: 21].

Кинотекст состоит из образов, устной и письменной речи, шумов и музыки. Все эти компоненты организованы таким образом, чтобы создавать

единое целое и восприниматься вместе. В кинотексте есть *лингвистическая* и *нелингвистическая* подсистемы. Обе системы используют различные знаки и по классификации Чарльза Пирса разделены по соотношению означающего и означаемого:

1. **Знаки-иконы** на основе сходства между означающим и означаемым;
2. **Знаки-индексы** на основе их смежности;
3. **Знаки-символы** на основе их связи по соглашению [Пирс URL].

Лингвистическая система кинематографического текста состоит из знаков-символов, нелингвистическая – из индексов и икон.

Система кинотекста наполнена письменной и устной составляющей, которые проявляются при помощи символов – слов естественного языка. К письменному компоненту можно отнести титры и надписи, а к устному — реплики актеров, саундтрек со словами и произносимый за кадром текст [Слышкин 2004: 22].

К нелингвистической системе кинотекста относятся иконические и индексальные знаки. Также к ней можно отнести звуки разного рода: музыку, естественные и технические шумы [Слышкин 2004: 23].

Из рассмотренных выше концепций и определений можно сделать вывод, что определить кинофильм как текста весьма затруднительно.

Так происходит потому, что внутри кинотекста сложно выделить различительные признаки, которые были бы применимы ко всем фильмам.

В составе кинотекста Умберто Эко выделяет визуальные образы, музыкальное сопровождение, звуки окружения и речь, а также формирует классификацию портретного кода, в который входят иконический и монтажный субкоды.

Так же кинотекст состоит из образов, устной и письменной речи, шумов окружения и музыкального сопровождения, воспроизведенных в едином произведении.

По классификации Чарльза Пирса знаки можно типологизировать по соотношению означающего и означаемого: *знаки-иконы*, *знаки-индексы* и *знаки-символы*.

Лингвистическая составляющая кинематографического текста воспроизводится знаками-символами, а нелингвистическая – знаками-индексами и знаками-иконами.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

1. При определении термина «текст», исследователи не уточняют определение этого явления, поскольку основные трактовки этого термина похожи и подчеркивают его знаковый и коммуникативный характер.

2. Анатолий Николаевич Баранов и Павел Борисович Паршин предлагают классификацию различий трех групп параграфемных средств: синграфемные средства, супраграфемные средства, топографемные средства. А И.В. Ванушина относит к параграфемным средствам множество графических средств в их некодифицированном употреблении.

3. Были рассмотрены несколько определений понятия «креолизированный текст». Основными компонентами «классического» креолизованного текста являются вербальная часть и иконическая часть.

4. О.В. Пойманова предлагает следующую классификацию креолизованных текстов по соотношению объема информации: репетиционные, аддитивные, выделительные, оппозитивные, интегральные и изобразительно-технические.

5. Е.Е. Анисимова и А.А. Бернацкая предложили аналогичные классификации креолизованных текстов: с нулевой креолизацией/слабая степень, с частичной креолизацией/умеренная степень и с полной креолизацией/сильной степенью.

6. Исследование креолизованных текстов в медийном и художественном связано со сходством этих двух дискурсов: оба дискурса ориентированы на визуальное восприятие текста, емкие по информационному наполнению, стремятся сэкономить речевые усилия, стремятся воздействовать на читателя, передают чувства и стремятся заигрывать с читателем.

7. Современные исследователи широко используют понятие «поликодовый текст» — в широком смысле к поликодовым можно отнести сочетания естественного языка с кодом других семиотических кодов.

8. Юрий Николаевич Тынянов написал ключевую для семиотики кино работу «Об основах кино». Он разложил киноповествования на «симультанные» компоненты зрительных представлений, Он подчеркивал комплексный характер понятия «кинотекст»: кино можно воспринимать как текст, как кино против текста, рассматривать текст в кино, киносценарии, кино как текст и текст как кино, а также кинотекст во всей сложности этого понятия.

9. В современной лингвистике текст определяется как продукт речи, детерминированной потребностями общения, то есть не только как отражение действительности, но и как сообщение о ней.

10. Изучение кинофильма как в широком смысле текста затрудняется тем, что нет таких ярко выраженных и универсальных критериев, по которым можно было бы увидеть разнообразие внутри структуры кинотекста.

11. В составе кинотекста У. Эко выделяет визуальные образы, музыкальное сопровождение, звуки окружения и речь, а так же формирует классификацию портретного кода, в состав которого входят иконический и монтажный субкоды.

12. Так же кинотекст состоит из образов, речи, устной и письменной, шумов и музыки, особым образом организованных и находящихся вместе.

13. По классификации Чарльза Пирса знаки делятся на *иконы*, *индексы* и *символы*. Лингвистическая система кинематографического текста обслуживается символами, а нелингвистическая – индексами и иконами.

Глава 2. Художественный облик персонажа

«Художественный образ» как понятие является многоплановым, комплексным и неоднозначным. А.И. Ефимов рассматривает его как речевое явление и свойство языка в художественном произведении. Он выделяет:

- 1) литературные — художественные образы героев произведений литературы;
- 2) речевые — выразительные свойства языка: яркие выражения, тропы и прочие [Волков 1995: 93].

Самое подробное определение предложил М.Б. Храпченко: он называл художественным образом творческий синтез общезначимых и характерных свойств реальности, внутреннего мира человека, который обобщает человеческие представления о мире [Храпченко 1982: 79].

Перейдем к определению персонажа.

Это художественный образ субъекта действия со своим духовным внутренним миром, чертами внешности и поведенческие особенности. К персонажам можно отнести не только людей, но и образы животных, растений, неодушевленных предметов, стихий, вымышленных персонажей, олицетворенных качеств человека и фантастических существ. Если герой не имеет человеческого облика, он является одушевленное подобие людей [Мартыанова 2014: 9].

Внешность персонажа складывается из следующих составляющих:

1. Портрет. Сюда входят черты лица, фигура, отличительные особенности телосложения, какие-либо дефекты внешности.
2. Одежда. Одежда в некоторых случаях может отражать определенные черты характера.
3. Речь. Здесь внимание направлено на манеру общения героя, его словарный запас, чистоту речи. То, как герой говорит, характеризует его не меньше, чем его внешность.
4. Возраст. От возраста напрямую зависят действия героя, некоторые черты его поведения, круг общения и интересы.

5. Профессия, которая отражает степень социализации героя, определяет его положение в обществе.

6. История жизни. Сюда входит информация о происхождении героя, его родственниках, стране и месте проживания. Все это делает героя более реальным в глазах читателя.

Внутренний мир героя составляют:

1. Мировоззрения и этические убеждения, которые дают смысл существованию героя и наделяют его ценностными ориентирами.

2. Мысли и привязанности героя. Они отражают душевное состояние героя и его многогранность в душевном плане.

3. Вера (или ее отсутствие), которая определяет присутствие героя в духовном поле, его отношение к Богу и Церкви.

4. Высказывания и поступки, которые отражают результаты взаимодействия души и духа героя, а также его взаимодействие с другими персонажами [Проза.ру URL].

Таким образом, при анализе структуры персонажа необходимо изучить такие понятия, как художественный образ, персонаж, а также тщательно рассмотреть понятия внешний/ внутренний облик и их составляющие.

2.1. Внешность персонажа художественного произведения

При чтении художественного произведения и просмотре киноэкранизации зритель обращает внимание не только на речь персонажа, но и на его внешний облик. Литературное и кинематографическое произведения отличаются друг от друга манерой подачи особенностей внешности героя: в литературном произведении обычно нет визуальной картинке, но есть его описание – портрет, а также упоминания внешности в отдельных сценах. В кинематографе внешность героев показана визуально и ее описанию не уделяется отдельное время. Также отметим, что в кино внешность героев показана без авторского отношения в то время, как в литературе такое встречается значительно реже – подбор эпитетов ко

внешности героя накладывает отпечаток авторского отношения.

Внешность героя играет важную роль при анализе речевых характеристик – опираясь на внешность, можно сделать те или иные выводы о манере поведения и манере речи персонажа. Более того, детали облика и личности героя художественного произведения могут указывать на особенности его характера и служить выразительным средством.

Внешность героя состоит из шести частей: портрет, одежда, речь, возраст, профессия и история жизни. Рассмотрим некоторые из них на конкретных примерах героев произведений Дж. Мартина.

В качестве первого примера приведем одного из важнейших персонажей «Песни Льда и Пламени» и «Игры Престолов» – Тириона Ланнистера по прозвищу Карлик или Полумуж.

«Tyrian Lannister, the youngest of Lord Tywin's brood and by far the ugliest» [Martin 2011: 36].

Тирион является одним из трех детей лорда Тайвина и уступает брату Джейме и сестре Серсее во внешних данных.

«All that the gods had given to Cersei and Jaime; they had denied Tyrion» [Martin 2011: 36].

Перейдем к непосредственному описанию облика Тириона.

«He was a dwarf, half his brother's height, struggling to keep pace on stunted legs. His head was too large for his body, with a brute's squashed-in face beneath a swollen shelf of brow. One green eye and one black one peered out from under a lock of hair so blonde it seemed white.» [Martin 2011: 36].

Тирион описан как карлик с дефектом походки, непропорционально большой головой, плоским лицом и глазами разного цвета. Все особенности его внешности описаны как дефекты. Такие лексические единицы как “the ugliest”, “to deny”, “dwarf”, “struggling”, “stunted legs”, “large”, “brute”, “swollen”, “black and green” формируют языковой стилистический образ Тириона.

Интересно отметить, что у Тириона такие же светлые волосы, как у

сестры и брата, однако у него эта черта описана как некрасивая в то время, как волосы того же цвета у Серсеи и Джейми являются достоинством.

Так же приведем другой пример: разговор бастарда Джона Сноу и Тириона Ланнистера.

«Jon Snow: *“You are your mother’s trueborn son of Lannister”.*

Tyrion Lannister: *“Am I?” the dwarf replied, sardonic. “Do tell my lord father. My mother died birthing me, and he’s never been sure”.*

Jon Snow: *“I don’t even know who my mother was”, Jon said.*

Tyrion Lannister: *“Some woman, no doubt. Most of them are”. He favored Jon with a rueful grin. “Remember this, boy. All dwarfs may be bastards, yet not all bastards need be dwarfs”.*

And with that he turned and sauntered back into the feast, whistling a tune. When he opened the door, the light from within threw his shadow clear across the yard, and for just a moment Tyrion Lannister stood tall as a king» [Martin 2011: 57].

В данной ситуации Джон пытается доказать, что быть бастардом гораздо хуже, чем карликом. Но Тирион объясняет, что все как раз наоборот. Бастард – это термин, который употребляется по отношению ко всем тем, кто рожден вне законного брака. Общество Семи Королевств относится к бастардам плохо – в том числе по религиозным причинам. Бастарды не имеют права наследовать земли или состояние своего отца, а также не имеют никаких других привилегий членов семей благородных домов. Воспитание бастардов зависит от благосклонности их отцов: в худшем случае их игнорируют, хотя их отцы могут платить за образование [Энциклопедия «Игра Престолов» URL].

Тирион не является бастардом, но в своей знатной семье к нему относятся как к бастарду из-за истории его рождения и внешних дефектов.

Стоит отметить, что в этом разговоре проявляется одна из ключевых черт Тириона – сарказм. Когда Джон Сноу упоминает, что он не знает, кем была его мать, Тирион говорит, что скорее всего она была женщиной –

подает ему очевидный факт как поддержку и подсказку. Умение обращаться со словом и налаживать коммуникацию вербально – это необходимые Тириону навыки, которые он развил из-за своего дефекта. В отличие от брата Джейме и сестры Серсеи он не может использовать внешность, чтобы добиваться расположения людей.

Мнение Тириона о том, что положение бастарда и карлика равны, подтверждается словами его отца Тайвина, обращенными к нему.

«You are an ill-made, spiteful little creature full of envy, lust, and low cunning. Men's laws give you the right to bear my name and display my colors since I cannot prove that you are not mine» [Martin 2011: 178].

Добавим, что Тирион имеет два прозвища. Первое из них «The Imp» – в переводе на русский язык – «Бес». В различных сказках и рассказах данное слово имеет значение «a small creature like a little man, that has magic powers and behaves badly» [Oxford learner's dictionaries URL], а также «a small evil spirit» [Cambridge Dictionary URL]. Данное описание подходит ему в силу роста, внешности и поведения – Тирион никогда не давал себя в обиду, умел ставить место. У Тириона нет никаких магических сил или способностей – у него есть только острый язык, ум и хитрость.

Второе прозвище связано с карликовостью – «The Halfman» или Полумуж.

Важно уточнить, что эти прозвища не являются обидными для Тириона. Он решил не воспринимать их как оскорбительные, чтобы люди не могли использовать это против него.

«Let them see that their words can cut you and you'll never be free of the mockery. If they want to give you a name, take it and make it your own. Then they can't hurt you with it anymore.» [Martin 2011: 128].

Не имея привлекательной внешности и физической силы, Тирион развил в себе умственную силу.

«My brother has his sword, King Robert has his warhammer and I have my mind...and a mind needs books as a sword needs a whetstone if it is to keep its

edge. That's why I read so much Jon Snow» [Martin 2011: 86].

В сериале Тириона Ланнистера играет Питер Динклэйдж, который имеет одну из форм карликовости – ахондроплазию. Его рост составляет 135 см [Свободная пресса URL]. Он не имеет каких-либо дефектов внешности, и гримеры не стали добавлять ему дефекты искусственно, поэтому внешний облик героев книги и сериала отличается. Однако, что касается внутреннего облика, то в сериале он был отражен посредством речевой характеристики персонажа: акцентом персонажа, манерой речи, темпоритмом и другими признаками.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что внешность и характер героя Тириона тесно взаимосвязаны. Врожденный недостаток внешности повлиял на отношение к нему членов его семьи, что сделало его саркастичным и хитрым персонажем. Также карликовость не позволила Тириону добиваться расположения людей с помощью силы или внешности, поэтому он развил в себе умственную силу – умение общаться, остроумие, мудрость и начитанность.

Далее рассмотрим внешний облик других детей Тайвина Ланнистера – близнецов Серсеи и Джейме. Серсея и Джейме Ланнистеры – близнецы со всеми типичными для Ланнистеров особенностями внешности: золотыми волосами, зелеными глазами, бледной кожей и статным телосложением. Их младший брат Тирион является полной противоположностью.

«Cersei was reclining on a pile of cushions. Her feet were bare, her golden hair artfully tousled, her robe a green-and-gold samite that caught the light of the candles and shimmered as she looked up.» [Martin 2014: 450].

«When we were little, Jaime and I were so much alike that even our lord father could not tell us apart» [Martin 2014: 945].

«Cersei's gown was snowy linen, white as the cloaks of the Kingsguard. Her long dagged sleeves showed a lining of gold satin. Masses of bright yellow hair tumbled to her bare shoulders in thick curls. Around her slender neck hung a rope of diamonds and emeralds. The white made her look strangely innocent, almost

maidenly, but there were points of color on her cheeks» [Martin 2014: 911].

Несмотря на то, что Серсея и Джейме – близнецы, их характеры и отношение общества немного отличаются. Ради защиты себя, своих интересов и интересов своих детей Серсея готова на любой аморальный поступок. Она выстраивает себе образ спокойной и расчетливой женщины, однако, ее амбициозность и нетерпеливость не дают ей вести политическую игру. Ее отец не считает ее достаточно умной, чтобы активно участвовать в политике, и воспринимает ее только как инструмент.

К Джейме, напротив, отец относится благосклонно, и Тирион даже упрекал Джейме в этом:

*«You're the golden son! You could kill a king, lose a hand, f**k your own sister, you'll always be the golden son!» [Game of Thrones S04E07].*

Джейме в юности имел идеалы достоинства и чести, но разочаровался в них на службе в гвардии. Он часто ведёт себя аморально и жестоко, но для него честь и слово – это не пустой звук (в отличие от остальных Ланнистеров). Джейме не такой конфликтный персонаж, как Серсея – ему удается поддерживать отношения со всеми членами семьи.

Серсея и Джейме обладают приятной внешностью, роскошно одеваются и пользуются всеми привилегиями своей знатной семьи. Казалось бы, именно они должны показывать род Ланнистеров с лучшей стороны. Однако, они грубо нарушают моральные и религиозные нормы Семи Королевств, вступая в кровосмесительные отношения. Оба персонажа хитры, жестоки, заносчивы и лицемерны, что не добавляет положительных качеств их облику. Тем не менее, отметим, что у Джейме больше положительных качеств, чем у Серсеи.

Образы близнецов Ланнистеров построены на конфликте: если хитрость и изворотливость Тириона обусловлена плохим отношением общества к его физическому недостатку, то у дурного характера близнецов нет такого обоснования через внешние признаки.

Если рассмотренные выше образы Тириона, Серсеи и Джейме были

показаны в сериале так же, как и в книгах, то образ Дейенерис Таргариен отличается в этих двух источниках.

Первое, на что нужно обратить внимание как зрителю, так и читателю – это рейтинг книг и шоу соответственно: у книжной серии «Песнь Льда и Пламени» возрастное ограничение 16+, в то время как у сериала «Игра Престолов» – 18+. В сериале множество сцен для взрослой аудитории, для которых требовалась совершеннолетняя исполнительница роли Дейенерис. На момент съемок первого сезона актрисе Эмили Кларк было 25 лет – для большего сходства между актрисой и героиней, персонажа Дейенерис в сериале сделали старше. Стоит отметить, что создатели сериала добавили по несколько лет большинству персонажей-подростков по все тем же причинам.

Второе отличие героини в сериале и в книгах состоит в цвете глаз – по романам Джорджа Мартина у всех представителей семьи Таргариенов фиолетовые глаза, однако в сериале у актрисы зеленые глаза. Это решение было принято потому, что режиссеру показалось, что в линзах игра Эмили Кларк не так естественна, как могла бы быть.

«The color will bring out the violet in your eyes» [Martin 2011: 74].

Третье ключевое отличие литературного и кинематографического источника состоит в прическе героини. С одной стороны, отличительная черта Таргариенов (светлые волосы) из книг также перешла и в сериал. С другой стороны, на протяжении некоторой части книжной саги Дейенерис носила короткую прическу, потому что ее волосы были уничтожены огнем. В сериале Дейенерис не теряет волосы – по сюжету она прошла сквозь огонь без повреждений, за что и получила титул «The Unburnt» («Неопалимая»).

Таким образом, персонаж Дейенерис заметно отличается в литературной и кинематографической версии. Однако, важно сказать, что оба образа не противоречат, а скорее дополняют друг друга, раскрывая героиню с разных сторон. В книгах Дейенерис вежлива и учтивая. Ей всего 13, и она находится под властью деспотичного брата – поэтому поначалу она наивна и не уверена в себе. По мере развития сюжета она учится быть гордой и

уверенной, приобретает лидерские качества. Также она унаследовала общую для всех Таргариенов черту – склонность к безумию. Несмотря на это, Дейенерис сочувствует угнетенным, за что и получает титул Разрушительница Цепей.

«I will answer injustice with justice» [Game of Thrones S06E06].

В сериале тема лидерства раскрыта более подробно. К концу саги Дейенерис становится жестким и авторитетным лидером, готовым брать на себя ответственность за Семь Королевств, и что немаловажно, жадного до власти. Чтобы завладеть Железным тронном, она готова на любые поступки – в том числе и на убийство множества невинных людей.

«I'm giving them a choice: they can live in my new world, or they can die in their old one» [Game of Thrones S04E07].

Тем не менее, характер Дейенерис раскрывается в полной мере при ознакомлении с книгами: в литературном варианте больше внимания уделено эпизодам, в которых Дейенерис терпит неудачи в приручении драконов, а также ее браку и освобождению городов. При прочтении книг зрителю сериала становится очевидно, что Дейенерис далеко от идеала правителя. Вполне закономерно, что некоторые детали биографии героини были упущены в сериале под влиянием ограниченного хронометража.

Немаловажную часть образа Дейенерис в сериале составляет смена костюмов, которую мы рассмотрим подробнее. По словам художника по костюмам Мишель Клэптон, одежда Дейенерис меняется в соответствии с сюжетом.

В начале сериала она носит одежду дотракийцев, потому что хочет присоединиться к народности своего мужа. Народ дотраки носит шкуры животных, обычно лошадей. Дейенерис же носит кожу крокодила – такой костюм подчеркивает ее связь с Таргариенами и драконами. Во втором сезоне героиня прибывает в Кварт и носит платья, полученные от местного торговца. Чем меньше Дейенерис доверяет квартирцам, тем сильнее ее костюм становится снова похож на дотракийский. В третьем и четвертом

сезоне Дейенерис появляется на экране преимущественно в синем – ткань этого цвета довольно дорогая и является символом власти у дотракийцев. Постепенно этот костюм дополняется чешуйками, похожими на кожу рептилий. Чем больше власти появляется у Дейенерис, тем заметнее чешуйки в составе костюма. В пятом сезоне героиня носит белые и светло-серые костюмы, символизирующие силу, власть и неуязвимость. В седьмом сезоне Дейенерис делает выбор в сторону чёрного – одного из цветов-символов Таргариенов [Cogman 2012].

Таким образом, в данной главе мы рассмотрели три примера внешнего облика персонажей. В первом примере (Тирион Ланнистер) внешность и характер героя соответствуют друг другу – облик Тириона и его физические недостатки сделали его той личностью, которой он является. Во втором примере (Серсея и Джейме Ланнистеры) внешность контрастирует с характером — герои внешне привлекательны, но аморальны. Их негативные черты характера не обусловлены внешностью – скорее наоборот, их внешность должна была позитивно повлиять на характер, чего не произошло. В третьем примере (Дейенерис Таргариен) мы рассмотрели героя, чей облик отличается в книгах и сериале — однако несмотря на эти различия, оба образа взаимодополняют себя, складываясь в общую картину личности героини.

2.2. Речевая характеристика героя в художественном произведении

Восприятие кинотекста по многим параметрам похоже на восприятие художественного текста. В литературном тексте всегда присутствует завуалированная позиция автора, неочевидные с первого взгляда связи. Это усложняет понимание текста и дают почву для разнообразия интерпретаций [Залевская 2005: 386].

В художественном произведении существует установленная модель отношений, образующая треугольник «писатель – персонаж – читатель».

Непосредственная связь читателя с персонажем происходит через речь персонажей. Речь героев — главное средство передачи информации для читателя. Такая подача материала называется репродуктивным методом [Мамедова URL].

Репродуктивный метод – это передача речевых особенностей героя непосредственного его реплика, без авторской речи. Читатель складывает впечатление об особенностях характера и составляет мнение о герое. Репродуктивный метод создает речевую характеристику героя [Мамедова URL].

Речевая характеристика (в качестве синонима используется «речевой портрет») – это подбор речевых особенностей говорящих персонажей литературного произведения посредством слов и выражений [Розенталь 1985: 238]. Согласно «Справочнику литературных терминов», это показ отличительных черт и свойств героев через прямую речь и авторские комментарии [Справочник литературных терминов URL].

В современных кинематографических вселенных на основе художественного текста особое внимание уделяется речи и поведению персонажа. В то время как в художественном тексте можно найти только информацию о его месте проживания, в кинематографическом тексте создается полная картина персонажа: визуальный внешний вид персонажа, тембр речи, стиль речи и диалект.

Речь персонажа содержит полезную читателю данные о герое: его наружности, психологических особенностях, динамике его развития, об отношении автора к герою, социуме и историческом времени действия, уровне просвещенности героя, его связях с другими персонажами, его взгляде на мир [Хартунг, Шевченко 2019: 50].

Языковая личность художественного персонажа – это совокупность текста о его речевой манере, переданная как героями литературного произведения, так и его автором от лица рассказчика» [Артюшков 2003: 60].

Структура языковой личности делает огромный вклад в дискурс героя,

в котором отражены его нормы речеобразования и тенденции в искажении норм, принципы составления высказываний в контексте социальных, эмоциональных и психологических особенностей героя.

Здесь и далее, речевая характеристика персонажа опирается на классификацию, которая отличается от указанной ранее. Дискурс героя делится на внешний и внутренний в соответствии с типом речи [Давлетова 2016: 12].

Внешняя речь – это произносимая речь «для других», речь, которая предназначена для восприятия другими. По своей природе она делится на монологическую и диалогическую.

Примеры внешней речи:

I. Монологическая речь:

1. *«I dreamed that the sea was lapping all around Winterfell. I saw black waves crashing against the gates and towers, and then the salt water came flowing over the walls and filled the castle. Drowned men were floating in the yard. When I first dreamed the dream, back at Greywater, I didn't know their faces, but now I do. That Alebelly is one, the guard who called our names at the feast. Your septon's another. Your smith as well.»*

II. Диалогическая речь:

1. *«Jon: What are you doing up there? Why aren't you at the feast? Tyrion: 'Too hot, too noisy, and I'd drunk too much wine', the dwarf told him. 'I learned long ago that it is considered rude to vomit on your brother'.»*

Внутренняя речь — это беззвучная и скрытая вербализация в уме, необходимая для мышления», однако определение внутренней речи не ограничивается только этими параметрами, поскольку само определение вызывает дискуссии в научном сообществе [Артюшков 2003: 77].

Примеры внутренней речи:

1. *“The lies we tell for love, he thought. May the gods forgive me.”*

2. *“When she was three steps away from him, the tomcat bolted. Left, then right, he went; and right, then left, went Arya, cutting off his escape. He hissed again and tried to dart between her legs. Quick as a snake, she thought.”*
3. *“Jon could not find it in him to pray to any gods, old or new. If they were real, he thought, they were as cruel and implacable as winter.”*

Таким образом, были изучены и проанализированы понятия репродуктивный метод, речевая характеристика, языковая личность героя, внешняя и внутренняя речь. Также были проанализированы примеры монологической, диалогической и внутренней речи. Последние играют очень важные роли при анализе речевых характеристик.

1.2.1. Фонографический уровень речевых особенностей персонажа

Речевые особенности персонажей выражаются множеством способов, которые можно разделить по их уровню в системе языка на фонографические, морфологические, лексические и синтаксические [Хартунг, Шевченко 2019: 51].

Далее рассмотрим фонографический уровень.

Фонографический уровень речи героя отражает манеру произношения, артикуляции звуков, темпоритм речи и интонационные особенности [Хартунг, Шевченко 2019: 51].

В книге же, в отличие от кино, сложно показать артикуляцию, интонацию персонажа, иногда это бывает даже невозможно.

Наиболее широко среди фонографических приемов используются звуковые повторы, ассонанс и аллитерация — они выразительнее всего с точки зрения эмоционального посыла той или иной реплики.

Аллитерация — выразительное средство, которое создает звукописи через повтор опорного согласного перед ударным гласным [Горкин 2006: 48]. Аллитерация отлична от рифмы:

1) тем, что тождественные звуки находятся не в конце, а в начале стиха и слова;

2) тем, что материалом повтора оказываются в большинстве случаев согласные перед ударным гласным [Литературная энциклопедия 1929: 58].

Примеры аллитерации:

1. «*Lancel Lannister...who named you? A half wit with a stutter? Ha!*»
«Лансел Ланнистер! [Martin URL] - Боже, вот же дурацкое имя.
Кто тебя назвал-то? Какой-то придурок-заика?»

В данном примере идет характеристика не самого Лансела Ланнистера, а того, кто озвучил данную фразу. Этим персонажем является Роберт Баратеон. Именно он, будучи пьяным, «издевается» над своим оруженосцем, посмеиваясь над его именем.

2. *Robert's Rebellion (Восстание Роберта)* – революция или восстание Роберта Баратеона, тоже является примером аллитерации.

3. *Bran the Broken (Бран Сломленный)* – прозвище Брана Старка, олицетворяющий его: Бран является калекой и передвигается при помощи своего рода «инвалидного кресла», сконструированный по модели Тириона Ланнистера. Однако, Бран не первый, у кого прозвища начинаются на одну и ту же букву: среди его предков были так же Brandon the Builder (Брандон Строитель) и Brandon the Breaker (Брандон Крушитель).

Фонографический уровень является одним из наиболее актуальных при анализе кинотекста, поскольку в кинотексте обращается большое внимание на манеру произношения, интонации, диалект и акцент персонажа.

Речевые особенности героев выражаются на различных уровнях. Был рассмотрен фонографический уровень выдвижения речевых характеристик, который отражает манеру произношения, указывает на интонационные, артикуляционные и темпоритмические особенности говорения. Наиболее частым фонографическим приемом является звуковой повтор, ассонанс и аллитерация. В качестве примера рассматривалась аллитерация как средство

звукозаписи. Фонографический уровень является наиболее востребованным при анализе кинотекста.

1.2.2. Лексико-синтаксический уровень речевых особенностей персонажа

На уровне синтаксиса и лексики речевая характеристика персонажа реализуется через перифраз, анафоры, литоты, сравнения, градации, зевгмы и прочие стилистические средства.

1. Перифраз – вид тропа, описательный оборот речи, употребляемый вместо слова или словосочетания [Словарь литературоведческих терминов URL].

«He was a wildling, – Bran said. – They carry off women and sell them to the Others.» [Martin 2011: 26].

В данной ситуации «Others» - перифраз, благодаря которому Бран создает некую загадку. Он называет действие «крадут женщин», но в целом, не указывает точного лица, по отношению к которому это же действие направлено.

Будучи наследником знатной семьи, у Брана есть все возможности получать образование. Здесь он показывает, что умен для своих лет, обучен и умеет здраво рассуждать.

2. Сравнение – уподобление явлений, предметов или состояний, которое обычно выражается при помощи слов *точно, как будто* и прочих. Свойства или качества одного явления переносятся на другое с целью художественного описания [Словарь литературоведческих терминов URL].

2.1. *«Blood sprayed out across the snow, as red as summer wine...Bran could not take his eyes off the blood. The snows around the stump drank it eagerly, reddening as he watched»* [Martin 2011: 24].

Бран Старк в данной ситуации сравнивает разбрызганную кровь с летним вином. Старки – благородная семья, у которых всегда имеется коллекция хорошего вина, по сравнению с простолюдинами. Так же

интересно в сравнении то, что вино именно летнее. Повествование имеет место в самое долгое лето за всю историю, а именно в конце лета.

2.2. «*Tyrion Lannister was sitting on the ledge above the door to the Great Hall, looking for all the world like a **gargoyle***» [Martin 2011: 75].

Тириона Ланнистера в данном описании сравнивают с горгульей, поскольку его внешность является «безобразием»: лицо с дефектами, слишком большая голова, карликовость.

3. Анафора – прием стихосложения, который заключается в повторении одних и тех же звуков, слов, словосочетаний в начале смежных или близко расположенных строк, строф или фраз [Ефремова URL].

«Night gathers, and now my watch begins. It shall not end until my death. I shall take no wife [...] I shall wear no crowns [...]. I shall live and die at my post. I am the sword in the darkness. I am the watcher on the walls. I am the fire [...]. I pledge my life and honor to the Night's Watch» [Martin 2011: 981].

Автор использовал данный стилистический прием, чтобы показать серьезность клятвы.

4. Литота – 1) это выразительный прием с отрицанием признака, не свойственного объекту. Это «отрицание отрицания» с ослабленным положительным утверждением; а также противоположность гиперболе; намеренное преуменьшение тех или иных свойств [БСЭ URL].

Данный троп использует большинство необразованных простолюдин в «Песни Льда и Пламени». У них это выражается в использовании двойного отрицание и разговорных форм слов:

*«Bran did not try to follow. His pony could not keep up. He had seen the ragged man's eyes, and he was thinking of them now. After a while, the sound of Robb's laughter receded, and **the woods grew silent again.**»* [Martin 2011: 25].

5. Градация – выразительный прием расположения слов (словосочетаний, частей сложного предложения) с постепенным усилением

или ослаблением значения предыдущего [Словарь литературоведческих терминов URL].

«The southern rain was soft and warm. [...] In the north, the rain fell cold and hard, and sometimes at night it turned to ice». [Martin 2011: 361].

В данной ситуации идет сопоставление прошлого и настоящего: «теплый и мягкий» дождь из детства в Риверране и «холодный, тяжелый, ледяной» - на севере.

Тут же объясняется и градация: в детстве она была мягкой, веселой и беззаботной. А став старше, она стала холодной и жесткой – с приходом бастарда ее мужа, а иногда могла стать жесткой как лед – после падения ее сына с башни она хотела отомстить.

Лексико-синтаксический уровень речевой характеристики персонажа позволяет нам изучить всю глубину речи персонажа. Лексическая составляющая речи персонажа позволяет читателю получить информацию о личностных особенностях персонажа, о его принадлежности к определенному классу или сословию, его территориальная и этническая общность, об уровне его личностного развития.

Синтаксические особенности речи героев в художественных текстах помогают во всех подробностях проанализировать его уникальные особенности, вносят дополнительные оттенки смысла в его образ.

Таким образом, на лексическо-синтаксическом уровне речевая характеристика героя реализуется с применением стилистических приемов, в том числе перифраза, анафоры, литоты, сравнения и градации. Данные виды стилистических приемов были проанализированы: были приведены термины и их объяснения, примеры. Лексико-синтаксический уровень речевой характеристики персонажа позволяет нам изучить речь персонажа, в то время как синтаксические особенности – проанализировать его уникальные особенности и добавить дополнительные оттенки смысла в его целостный образ.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

1. «Художественный образ» представляет собой неоднозначную дефиницию. А.И. Ефимов рассматривает художественный образ, как только речевой феномен и выделяет два вида образов: литературные и речевые. Так же было изучено определение образа М.Б. Храпченко.

2. Было рассмотрено определение понятия «персонаж» и разделение облика персонажа на внешний и внутренний. Внешность героя складывается из портрета, одежды, речи, возраста, профессии и истории жизни персонажа. Внутренний мир состоит из мировоззрений и этических убеждений, мысли и привязанности героя, веры (или ее отсутствие), высказываний и поступок персонажа.

3. При чтении художественного произведения и просмотре киноэкранизации первым делом зритель обращает внимание не столько на речь персонажа, а на его облик. В художественном произведении обычно нет визуальной картинки, но есть его описание – портрет. Внешность героя художественного произведения играет важную роль при анализе речевых характеристик – опираясь на внешность можно сделать те или иные выводы о манере поведения и манере речи персонажа.

4. Путем анализа примеров из художественного произведения «Песнь Льда и Пламени. Игра Престолов» был изучен внешний облик нескольких персонажей. Внешний облик Тириона Ланнистера и характер героя соответствуют друг другу – облик Тириона и его физические недостатки сделали его той личностью, которой он является. Были исследованы дефекты внешности персонажа, указывающие на его манеру поведения. Многие лексические средства так же указывают на языковой стилистический образ Тириона. Так же были рассмотрены прозвища персонажа. У персонажей-близнецы Серсеи и Джейме Ланнистеров внешность контрастирует с характером – герои внешне привлекательны, но аморальны. Их негативные черты характера не обусловлены внешностью – скорее наоборот, их

внешность должна была позитивно повлиять на характер, чего не произошло. У Дейенерис Таргариен облик отличается в книгах и сериале – однако оба образа дополняют друг друга, складываясь в общую картину личности героини.

5. Были изучены термины «репродуктивный метод», «речевая характеристика героя», «языковая личность героя». Была проанализирована внешняя и внутренняя речь. В структуру внешней речи входят: монологическая речь, диалогическая речь.

6. Был проанализирован фонографический уровень репрезентации речи, который репрезентирует манеру произношения реплик, указывая на интонационные, артикуляционные темпоритменные особенности и т.д. Был рассмотрен стилистический прием «аллитерация».

7. На уровне синтаксиса и лексики речевая характеристика героя реализована посредством стилистических приемов. Были проанализированы следующие стилистические приемы: перифраз, сравнение, анафора, литота, градация.

Глава 3. Речевая характеристика диалекта в художественном и кинематографическом тексте вселенной «Игры Престолов»

Мир «Игры Престолов» состоит из трёх континентов: Вестероса, Эссоса и Сотороса [Энциклопедия Песнь Льда и Пламени URL].

При создании данной вселенной с обширной картой мира тщательным образом происходит создание персонажей не только с внешней, но и с речевой стороны. У каждого региона существуют свои особенности речи, акценты, диалекты. Кроме того, у каждого персонажа имеется свой собственный стиль речи.

В мире, описанном в романе, существует 12 языков, однако основным считается только Общий язык (язык Андалов), отображенный в сериале как английский. Большинство жителей Вестероса говорят с британским нормативным произношением. Северяне и Одичалые говорят с североанглийским произношением, жители Браавоса – с вымышленным акцентом на основе фарси, жители Долины – с валлийским акцентом, Лоратийцы – с немецким [Энциклопедия Песнь Льда и Пламени URL].

Далее рассмотрим два основных диалекта вселенной «Игры Престолов» - северный диалект и южный, а также изучим несколько иностранных диалектов.

3.1. Фонетические особенности северного диалекта

Как уже было сказано ранее, в сериале HBO «Игра Престолов», основанном на книжном цикле «Песнь Льда и Пламени», существует множество языков, на которых говорят различные народы. Основным языком, на котором говорит подавляющее большинство, является Общий язык. И в сериале, и в книгах Общим языком является английский язык.

Параллели между Общим языком и английским обусловлены статусом английского языка в современном мире. Создатели сериала выбрали стандартизированный вариант британского английского, используемый на

юго-востоке Англии. Такое произношение используется героями, принадлежащих к среднему и высшему классу [Сонькин URL]. Использование британского английского в качестве основного было решением режиссеров, что помогло создать ощущение некой инородности, которое подчеркивало впечатление новизны для зрителей — для фантастического произведения более подходит ситуация, при которой герои разговаривают непривычным для зрителя образом. Именно поэтому сериал использовал британский акцент, несмотря на то, что был создан для американской аудитории.

Здесь и далее рассмотрим один из популярных диалектов вселенной «Игры Престолов» - северный диалект, на котором говорят жители Севера – относительно малонаселенный, крупнейший по площади и самая северная область Семи Королевств [Энциклопедия Песнь Льда и Пламени URL].

Представителями северного диалекта являются Джон Сноу, Игритт, Сэмвел Тарли, Роберт Баратеон, Бронн и Эддард Старк. Что касается некоторых других представителей Севера, то они говорят со смесью Северного и Южного акцента. Причиной тому, возможно, является тот факт, что данные герои продолжительное время находились под влиянием южного акцента.

При изучении фонетических характеристик северного диалекта были выделены отличительные особенности данного диалекта от североанглийского произношения. Некоторые из особенностей были рассмотрены на Youtube-каналах «Papa Teach Me» и «Learn English with Gill (engVid)» в развлекательно-образовательных целях. На материале данных микроисследований мы проанализировали различные эпизоды телесериала «Game of Thrones». Вследствие этого можно отметить следующее:

1. По М.А. Соколовой, звук [л] не является характерным для североанглийского произношения [Соколова 2004: 262]. Вместо этого звук [л] сменяется звуком [u], например, у жителей Ньюкасл. [Соколова 2004: 268]. Однако, в северном диалекте «Игры Престолов» звук [л] в таких словах,

как *nothing, come, mother, brother* сменяется звуком [ɹ], что характерно для таких реально существующих диалектов, как скауз, манчестерский и южнойокшерский [Wikiwand URL] :

- **Nothing** ['nʌθɪŋ] → ['nɒθɪŋ]

«*Jon Snow: I know how to do it.*

Ygritte: You know nothing ['nɒθɪŋ], Joh Snow» [Game of Thrones S02E07].

Реплика Игритт является одной из самых популярных во вселенной «Игра Престолов», поскольку она олицетворяет тот факт, что Джон Сноу и правда ничего не знает - по меркам книг ему 14 лет, в сериале – немного старше.

Что касается фонетических особенностей, то здесь Игритт произносит звук [ʌ] в *nothing* как [ɹ].

- **Come** [kʌm] → [kɒm]

«*Winter is coming ['kɒmɪŋ]* » [Game of Thrones S01E01].

Здесь Эддард Старк, глава семьи Старк и правитель Севера, наглядно демонстрирует в сериале звук [ɹ].

- **Mother** ['mʌðə] → ['mɒðə]

«*Your mother ['mɒðə] is Lyanna Stark. Your father, your real father, is Rheagar Targaryen.*» [Game of Thrones S08E01].

Сэмвел Тарли, один из представителей Севера, так же заменяет звук [ʌ] на [ɹ].

Происхождение данного феномена так же можно объяснить климатическими условиями: на севере очень холодные зимы и при разговоре желательно говорит быстро.

2. Появляется trap bath split (разделение trap-bath). Trap bath split или разделение trap bath – это фонетический феномен, характерная черта Received Pronunciation и других акцентов на юге Англии, которая отличает их от американского английского. Существует ряд слов, которые в RP звучат

с задним [ɑ], а в General American они же звучат с передним [æ] [PhoneticFanatic URL].

В следующем примере, представитель Юга Тирион Ланнистер и представитель Севера Джон Сноу демонстрируют данный феномен. Следует отметить, что Тирион говорит с нормативным произношением.

«Tyriion Lannister: Let me give you some advice, bastard ['bɑ:stəd]. Never forget what you are. The rest of the world will not.

Jon Snow: The hell do you know about being the bastard ['bæstəd]?!» [Game of Thrones S01E01].

Так, при произношении слова *bastard* первая гласная *a* будет читаться как [ɑ:] в южном акценте и как [æ] в северном. То есть на юге данный звук растягивается, а на севере – наоборот. Происхождение данного феномена так же можно объяснить климатическими условиями: на севере очень холодные зимы и при разговоре желательно говорит быстро. На юге же совершенно другая ситуация – жара.

3. Звук [əʊ] будет произноситься как [ɔ:]. Такие сочетания букв, как *ow*, *ou* произносятся как [ɔʊ] в северных акцентах (йокширский акцент, брэдфордский акцент) [Соколова 2004: 270], что абсолютно не совпадает с северным акцентом в Игре Престолов:

«Jon Snow: I know [nɔ:] how to do it.

Ygritte: You know [nɔ:] nothing, Joh Snow [snɔ:].» [Game of Thrones S02E07].

В этой фразе помимо звука [ɹ] Игритт так же заменяет звук [əʊ] на [ɔ:].

4. Звук [æ] в слове *land* изменяется на долгий [ɑ:]. В данном случае северяне говорят с Received Pronunciation:

«Ygritte: .. You prefer to invade our land [la:nd].

Jon Snow: Invade your land?! Wildlings invade our lands [la:ndz]!...» [Game of Thrones S02E07].

В дополнении к этому, у каждого носителя северного диалекта имеются свои фонетические особенности, присущие ему в силу происхождения, статуса и региона проживания.

Так, северный акцент подчеркивает манеру разговора Игритт своим грубым звучанием – она живет за Стеной, в дали от «цивилизации» вместе со своим народом, который известен жестокостью и дикостью. Наиболее распространенными особенностями речи Игритт являются сокращения: уа вместо уоц, ама вместо I'm, `cause вместо because и другие. Сокращения в основном используются в речи Игритт в сериале, в то время как в книге написания слов остаются неизменными, кроме of, который становится о'. Данные сокращения наиболее характерны для американской вариации английского языка. По сравнению с речью других персонажей, речь Игритт может казаться беглой, неграмотной при использовании данных сокращений. Ее речь подчеркивает происхождение персонажа.

При сравнении фонетических характеристик северного диалекта в сериале НВО «Игра Престолов» и в цикле книг «Песнь Льда и Пламени» можно заметить ряд отличительных черт.

В сериале режиссеры дали каждому персонажу свою уникальность путем речевого разнообразия. К примеру, при создании северного диалекта ощущается то, что персонажи живут в холодном регионе. Речь каждого персонажа уникальна, произношение подчеркивает те или иные особенности самого персонажа.

В произведениях саги «Песнь Льда и Пламени» фонетические характеристики либо отсутствуют либо являются описанием автора, а не самих персонажей. При изучении северного диалекта, не было выявлено фонетических характеристик данного диалекта: читателю приходится додумывать, как говорит тот или иной персонаж, основываясь на его происхождении, статуса и карты планеты, на которой происходят события «Игры Престолов».

Таким образом, были изучены фонетические особенности северного диалекта «Игры Престолов». Наиболее обширно данные особенности были продемонстрированы в сериале-экранизации: характерной чертой северного диалекта является североанглийское произношение с такими отличительными чертами, как замена звука [ʌ] на звук [u], появление trap bath split, произношение звука [əʊ] как [ɔ:]. Так же используется американский вариант произношения, например, речь Игритт и ее сокращения больше склоняются к американскому произношению, что показывает разницу в происхождении: это показывает ее неграмотность. Что касается фонетических особенностей северного диалекта в цикле книг, то они отсутствуют, а исключением некоторых сокращений в речи Игритт и некоторых других Одичалых.

3.2. Фонетические особенности южного диалекта

Югом во вселенной Игры Престолов, а именно Вестероса, являются Королевские земли. Эта территория является одной из девяти областей Вестероса и расположена на восточном побережье материка. В Королевские земли входит столица государства — город Королевская гавань — а также подчиненные королю территории вдоль побережья острова в Узком море [Энциклопедия Песнь Льда и Пламени URL].

Представителями южного акцента являются жители столицы и близлежащих городов на юге Вестероса: это Даенерис Таргариен, Джейме, Серсея и Тирион Ланнистеры, Бриенна Тарт, Санса, Арья и Кайтлин Старк. Санса и Арья являются уроженками Севера, но говорят с более южным акцентом, так как он имеет более высокий социальный статус.

Южный акцент является отражением британского нормативного произношения (Received Pronunciation). Однако в сериале его можно так же разделить на несколько уровней:

1. **Акцент высших слоев и аристократии.** Представителями являются Тайвин Ланнистер и Его Воробейшество (High Sparrow), но мы

рассмотрим только Тайвина. Особенностью данного уровня является такая черта характера персонажей, как лидерство. Данный подтип нормативного произношения можно охарактеризовать как командный, медленный и четкий. Акцент высших слоев имеет несколько основных черт:

1) Четкое и ясное произношение:

«To whom does House Dormand owe allegiance? To House Stark of Winterfell who have 20000 men and my son!» [Game of Thrones S02E06].

Тайвин Ланнистер здесь разговаривает со своими главнокомандующими, которые не понимают положения вещей. Он задает вопрос и сам же на него отвечает четко, с расстановкой, проговаривая каждый слог. Своим тоном он командует и требует.

2) Не глотализированный звук [t]. Глоттализация – это способ артикуляции, при котором преграду для воздушной струи создает гортань [Словарь иностранных слов русского языка URL]. В данном случае, происходит обратное:

« You are an ill-made, spiteful ['spaitful] little['lɪtl] creature.» [Game of Thrones S03EP01].

В разговоре о наследовании Тирионом Ланнистером земель, Тайвин делает акцент на внешности своего нелюбимого сына. А не глотализированный звук [t] еще больше подчеркивает твердый, немного злобный настрой отца против сына: Тайвин всей душой не любит Тириона: из покоя веков Ланнистеры славились своей красотой, поэтому появление Тириона – это пятно на репутации Тайвина.

3) Альвеолярный отвод звука [r]. Это тип произношения альвеолярного дрожащего звука [r], когда язык упирается в заднюю стенку передних зубов [Learn English with Papa Teach Me URL]. Получается четкое и твердое произношение звука [r]. Данное произношение имеет сходства с шотландским и уэльским акцентами [Соколова 2004: 271-273]:

«*To whom does House Dormand owe allegiance?... To the **Starks of Winterfell**, who have 20 000 men and my son!... I judged you might be good **for something more than brutalizing peasants***» [Game of Thrones S02E06].

В разговоре Тайвин Ланнистер четко и твердо произносит звук [r], словно подчеркивает этим свой статус Десницы Короля и главнокомандующего перед гвардейцами.

4) **Звук [aʊə] переходит в звук [a:]**. По М.А. Соколовой, данная фонетическая особенность присуща продвинутому британскому нормативному произношению [Соколова 2004: 256]:

«***Joffrey**: You've been holding the council in the Tower [ta:ə] of the Hand instead of the small council chamber.*

***Tywin**: I have, yes.*

***Joffrey**: May I ask why?*

***Tywin**: The Tower[ta: (ə)] of the Hand is where I work.»* [Game of Thrones S03EP07].

Произношение Джоффри и Тайвина слегка отличаются, но тут скорее из-за положения: Джоффри – юный, избалованный Король, который боится своего деда, в то время как Тайвин – Десница Короля, намного старше, настоящий главнокомандующий во всем – от семьи до армии.

5) **Окончание -ing произносится как [ɪŋ(g)]**. В фонетике английского языка окончание -ing произносится как [-iŋ] с носовым звуком [ŋ] [PhoneticFanatic URL]. В данном случае Тайвин так же добавляет звук [g]:

«*And I would let myself be consumed by maggots before **mocking** ['mɒkɪŋ] the family name and **making** ['meɪkɪŋ] you the hier to Casterly Rock.»* [Game of Thrones S03EP01].

Здесь происходит так же ситуация, что и в пункте 1: произношение Тайвина Ланнистера является – это призыв к послушанию.

2. **Нормативное произношение с губным призвуком**. Тирион Ланнистер говорит с нормативным произношением, но его верхняя губа практически не двигается. Не ясно, была ли это задумка сценаристов или же

это качество актер дал своему персонажу сам. Данную манеру речи можно охарактеризовать следующими признаками:

1) **Звук [i:] становится коротким.** В соответствии с горизонтальным и вертикальным движением языка, в нормативном британском произношении имеет место быть более переднее произношение дифтонгоида [i:] [Соколова 2004: 259]:

*« It's hard to put a **leash** [liʃ] on a dog once you've put a crown on it's head.» [Game of Thrones S02E07].*

Скорее всего, данная фонетическая особенность присуща Тириону из-за неподвижной верхней губы.

2) В случае, когда звук [i:] или [i] находятся в одном слове со звуком [r], то произношение меняется на альвеолярный звук [r] и более короткий [i]:

*«**Tyrian Lannister:** I imagined you'd be back at the brothel at this hour.*

***Oberyn Martell:** I did spend some time with an absolutely stunning blonde the other day.*

***Tyrian Lannister:** Mm, do tell. I've got **every** ['evri] kind of filth down here except the kind I like.» [Game of Thrones S04E07].*

Возможно, что Тирион имеет такое произношение как следствие его внешнего облика – Тирион карлик с дефектами внешности, в том числе и лица.

3. **Расслабленное нормативное произношение или “напыщенный акцент”.** Представителями данного типа являются Даенерис Таргариен, Серсея Ланнистер, Бриенна Тарт, Санса, Арья и Кэйтлин Старк, Джейме Ланнистер. Учитывая тот факт, что Санса и Арья – уроженки Севера, на их акцент повлияла среда обитания – Королевская Гавань. Далее рассмотрим лишь двух персонажей – Серсею и Кэйтлин. Этот уровень – это более современная версия нормативного произношения, имеющие следующие особенности:

1) **Отсутствие альвеолярного отвода у звука [r]** В отличие от Тайвина Ланнистера, который говорит с альвеолярным отводом и четко произносит звук [r], как это делают в шотландском и в уэльском акцентах, представители «напыщенного акцента» произносят наоборот. Данный тип произношения имеет сходство с современным нормативным произношением, где звуки звучат более расслаблено [Learn English with Papa Teach me URL]:

*«After a fashion. I **prayed** for my son **Bran** to survive his fall. Many years before that, one of the boys came down with the pox. Maester Luwin said if he made it through the night, he'd live. But it would be a very long night. So I sat with him all **through** the darkness, listened to his **ragged** little breaths, his coughing, his **whimpering**.»* [Game of Thrones S03EP02].

В разговоре с Таллисой, женой своего старшего сына Роберта, Кэйтлин рассказывает о подобии «ловце снов», который защищает от бед. Ее голос при этом относительно спокоен, произношение расслаблено.

2) **Гортанная смычка при произношении звука [t]**. В шотландском акценте звук [t], находящийся не в начале слова, произносится с гортанной смычкой и обозначается знаком [ʔ]. Данная фонетическая особенность присуща Серсее Ланнистер – единственной дочери Тайвина Ланнистера:

«Cersei Lannister: What [wʔ] do you mean?

Tywin Lannister: You will marry ser Loras.

Cersei Lannister:Father, don't [dʔnʔ] make me do it [iʔ] , please.» [Game of Thrones S03E05].

У Серсеи данная фонетическая особенность это способ выражения своего отношения к вещам, к жизни – высокомерие и пренебрежительность. В данной ситуации – протест.

Изучив вышеизложенное, можно сделать вывод, что южный акцент, а именно нормативное произношение, является признаком аристократии и лидерства. На протяжении многих лет вести эфиры BBC могли только люди с нормативным произношением. Из-за этого именно такой акцент стал

синонимом голоса британской нации. RP означал надежность, авторитет и искренность.

Рассмотрев уровни нормативного произношения, можно понять и иерархию аристократии. Различия в социальном статусе говорящих также проявляются в вариативности скорости артикуляции: чем выше статус, тем замедленнее речь [Бабушкина 2015].

На втором уровне находится всего один человек. От первого уровня его отделяет лишь неподвижная верхняя губа, показывающая его характер: нелюбимый и обиженный на свою семью человек, пытающийся показать, на что он способен. На третьем уровне большая часть людей, приближена к власти, они члены правящих семей – дочери, жены, сыновья, принцессы. Они далеки от политики, но в силу обстоятельств им приходится в нее вмешиваться.

При сравнении фонетических характеристик южного диалекта и его иерархий в сериале НВО «Игра Престолов» и в цикле «Песнь Льда и Пламени» можно заметить ряд отличительных черт.

В сериале режиссеры создали иерархию фонетических особенностей, основываясь на различных правящих семьях Вестероса. Так же были замечены сопоставления некоторых черт диалекта с существующими в наши дни акцентами.

В цикле «Песнь Льда и Пламени» фонетические особенности южного диалекта, так же как и северного, либо отсутствуют либо являются описанием автора, а не персонажа. Читателю приходится самостоятельно анализировать и додумывать то или иное произношение, основываясь на авторской речи, происхождении, статуса и карты местности «Игры Престолов».

Таким образом, были изучены фонетические особенности южного диалекта «Игры Престолов». Наиболее обширно данные особенности были продемонстрированы в виде иерархии в сериале-экранизации, в то время как в цикле книг они отсутствуют.

3.3. Фонетические особенности «иностраннных» диалектов

Помимо того в мире ИП также существуют регионы, где люди говорят не с английским акцентом. К ним можно отнести Дорн и Лорат.

Дорн является наиболее южным из Семи Королевств. Он наиболее известен своими горами, пустынями, солнцем, морем и зеленью. Его можно сравнить с такими странами как Испания или Италия. Дорнийцы говорят со средиземноморским акцентом. Данный акцент характеризуется следующим:

1. Звуки [p],[t],[k] произносятся без придыхания. Данная фонетическая особенность присуща испанскому языку. Звуки [p], [k] в испанском языке произносятся с той же артикуляцией, как и в английском языке, в то время как артикуляция звука [t] отличается. При произношении звука [t] кончик языка касается передних зубов. Так же все три звука [p],[t],[k] произносятся без придыхания, по сравнению с английскими аналогичными звуками [Estebas Vilaplana 2009: 50]:

*«It was **difficult** for her to hide her **true intentions**. It is rare to **meet** a Lannister who shares my enthusiasm for dead **Lannisters**. She **desperately** wants to see you **killed**.»* [Game of Thrones S04E07].

Здесь очень хорошо ощущается отсутствие придыхания, поскольку звуки [p],[t],[k] встречаются много раз.

2. Более мягкие согласные звуки. В то время как твердые звуки теряют придыхание, мягкие звуки становятся еще мягче. Например, звук [l] звучит намного мягче, чем в нормативном английском языке. Данное произношение характерно для итальянского акцента [Tatiana Abliasova URL]:

*«You know why **all the world** hates a **Lannister**? You think your **gold, reliance** and your **gold lions** make you better than everyone»* [Game of Thrones S04E01].

Оберин – это человек, который ненавидит Ланнистеров. Обычно, когда люди пытаются фонетически показать злость или ненависть, то звуки становятся тверже. В случае Оберина это не получается, поскольку он в силу

своего акцента не может произнести половину звуков твердо. В связи с чем злоба была выражена интонацией.

Что касается Лората, то это один из Вольных городов, расположенных на группе островов на севере побережья Эссоса. Лорат – самый бедный, малонаселенный и отсталый город [Энциклопедия Песнь Льда и Пламени URL]. Жители Лората говорят с легким немецким акцентом, который они сами называют «иностранный акцент». Одним из представителей «инострannого акцента» является Шая. Особыми чертами данного акцента являются:

1. Звуки [v] и [w] не имеют разницы при произношении в большинстве случаев произносятся как [v]. Данная фонетическая особенность присуща немецкому языку [Deutch Online URL]:

«I did everything he wanted ['vʌntɪd] . Whatever [vʌt'evə] he told me to do to him, whatever he felt like doing to me. I kissed him where he wanted, licked him where he wanted, I let him-- put himself, where he wanted. I was his property. I would [wud] wait [veɪt] in his chambers for hours so he could use me when [wen] he was bored» [Game of Thrones S06E06].

Мы не знаем, на самом ли деле Шая из Лората, поскольку она никогда не говорит о своем прошлом. Однако когда она появилась в первом сезоне, то она утверждает, что говорит с «иностранным акцентом». По ее произношению можно прийти к выводу, что она говорит с небольшим немецким акцентом.

2. Звук [d] произносится как [t]. Как и в немецком языке, конечная буква d оглушается в конце слова и произносится как [t] [Start Deutch URL]:

«Sansa Stark: Don't ruin the game.

Shae: I told [təult] you I don't want to play.?» [Game of Thrones S03E01].

Шая произносит конечный звук [d] в слове *told* как [t] так же, как и в словах *don't* и *want*.

Проанализировав два абсолютно разных иностранных диалекта можно сделать вывод о том, что режиссеры сериала «Игра Престолов» очень хорошо проработали карту вселенной. Поскольку основным языком и в сериале и в цикле является английский, создатели шоу решили по своему показать отличие континентов друг от друга. В данном случае это фонетические и речевые особенности жителей Дорна и Лората: сравнив климатические условия Дорна и Испании, они придали диалекту испанские черты, в то время как Лорату – немецкие.

В цикле «Песнь Льда и Пламени» данные фонетические особенности не были отражены напрямую, только посредством описания автором персонажей, их происхождения или статуса.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

1. При вселенной «Игра Престолов», автор и режиссеры создают персонажей не только с внешней стороны, но и с речевой: у персонажей из разных регионов появляются свои особенности речи, акценты, диалекты и индивидуальный стиль речи.

2. При изучении фонетических особенностей северного диалекта было замечено сходство некоторых отдельных характеристик диалекта с тем или иным существующим диалектом. Основными фонетическими особенностями северного диалекта являются следующие: замена звука [ʌ] в таких словах, как *nothing, come, mother, brother* на звук [ɒ], что характерно для таких реально существующих диалектов, как скауз, манчестерский и южнойокшерский; появление *trap bath split* - фонетический феномен, характерная черта Received Pronunciation и других акцентов на юге Англии, которая отличает их от американского английского; произношение звука [əʊ] как [ɔ:]; Звук [æ] в слове *land* изменяется на долгий [a:].

3. В отличие от сериала, в котором режиссеры дали каждому персонажу свою уникальность путем речевого разнообразия, в цикле «Песнь Льда и Пламени» фонетические характеристики либо отсутствуют либо являются описанием автора, а не самих персонажей. Читателю приходится додумывать, как говорит тот или иной персонаж, основываясь на его происхождении, статуса и карты «Игры Престолов».

4. Так же при изучении фонетических особенностей южного диалекта было замечено сходство с британским нормативным произношением, однако так же существует сходство некоторых отдельных характеристик диалекта с тем или иным существующим диалектом. Южный диалект представляет собой иерархию фонетических особенностей: акцент высших слоев, на котором говорят командиры, правители и лидеры; нормативное произношение с губным признаком – акцент высших слоев с неподвижной верхней губой; и расслабленное нормативное произношение – более современная версия нормативного произношения, члены правящих семей, далекие от политики. Различия в социальном статусе говорящих также проявляются в вариативности скорости артикуляции: чем выше статус, тем замедленнее речь.

5. Основными фонетическими особенностями акцента высших слоев являются: четкое и ясное произношение; не глотализированный звук [t]; альвеолярный отвод звука [r], который имеет сходство с шотландским и уэльскими акцентами; звук [aʊə] переходит в звук [a:], что схоже с продвинутым нормативным произношением, произношение окончания -ing как [ɪŋ(g)].

6. Основными фонетическими особенностями нормативного произношения с губным призвуком являются: сокращение звука [i:]; В случае, когда звук [i:] или [i] находятся в одном слове со звуком [r], то произношение меняется на альвеолярный звук [r] и более короткий [i]. Данные фонетические особенности являются последствием дефекта внешности персонажа Тириона Ланнистера.

7. Основными фонетическими особенностями расслабленного нормативного произношения или “напыщенного акцента” являются: отсутствие альвеолярного отвода у звука [r], как и в современном нормативном произношении; появление гортанной смычки при произношении звука [t], существующая и в шотландском акценте – фонетическая особенность Серсеи Ланнистер.

8. В сериале режиссеры создали фонетическую иерархию, в то время как в книгах Читателю приходится самостоятельно анализировать и додумывать то или иное произношение.

9. Помимо южного и северного диалектов, в сериале так же существует группа так называемых «иностранных» диалектов: это диалекты Дорна и Лората. Диалект Дорна основывается на испанском и итальянском диалектах и имеет следующие особенности: произношение звуков [p],[t],[k] без придыхания, что присуще испанскому языку; более мягкие согласные звуки, например, звук [l] – особенность итальянского языка. Жители Лората говорят с легким немецким акцентом: Звуки [v] и [w] не имеют разницы при произношении в большинстве случаев произносятся как [v]; конечная буква d оглушается в конце слова и произносится как [t]. Данные диалекты существуют только в сериале.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе под названием «Речевая характеристика в художественном и кинематографическом тексте как прием художественного описания персонажа» проводилось исследование речевой характеристики персонажа.

Речевая характеристика доносит информацию о персонаже как с внешней, так и с внутренней стороны: информация о внешнем виде, психологических особенностях, динамике развития героя в сюжете, обществе вокруг него, исторической эпохе, уровне образованности и эрудированности, социальных связях, взгляде на мир. Так же важную роль играет взаимодействие между художественным и кинематографическим текстом.

Целью данной работы являлось выявление доминантов речевых характеристик как приема описания персонажей в кинематографическом тексте англоязычного сериала «Игра Престолов» в сравнении с художественным текстом цикла «Песнь Льда и Пламени».

Было проделано исследование поискового, аналитического и сравнительного характеров.

Теоретическая часть работы состоит из одной главы. Данная глава имеет название «Кинотекст как разновидность поликодового креолизованного текста» и в ней были рассмотрены креолизованный и кинематографический тексты.

При определении термина «текст», научное сообщество не рассматривает в подробностях трактовку данного явления, поскольку основные определения термина «текст» содержат в себе указания на его знаковый и коммуникативный характер как на два универсальных свойства.

В современной коммуникации произошел резкий рост объемов визуальной информации. Это изменение привело к тому, что научный интерес привлекли паралингвистические невербальные средства, которые сейчас сопровождается

большая часть письменной речи, а также привело к интересу к графическому оформлению текста.

Креолизованные тексты представляют собой отдельную группу паралингвистически активных текстов. Данный термин был предложен лингвистами Е.Ф. Тарасовым и Ю.А. Сорокиным. В качестве примеров приводятся кинематографические тексты, тексты для радио и телевидения, средства наглядной агитации и пропаганды, баннеры, рекламные тексты. Основными компонентами «классического» креолизованного текста являются вербальная и иконическая часть.

В современном научном дискурсе активно используется понятие «поликодовый текст». По Г.В. Ейгеру к поликодовым текстам можно отнести все случаи сочетания естественного языка с кодом какой-либо иной семиотической системы.

Понимание кинематографического текста возникло в шестидесятые годы совместно с семиотикой кино. То, что раньше принято было называть текстом, радикально отличается от того, что мы сейчас имеем ввиду под этим словом в бытовом употреблении.

Сегодня в лингвистике текстом считается продукт речи, который отражает действительности и сообщает о ней, при этом порожденный необходимостью в коммуникации.

Изучение кинофильма как в широком смысле текста затрудняется тем, что нет таких ярко выраженных и универсальных критериев, по которым можно было бы увидеть разнообразие внутри структуры фильма. В языке кино не существует кода, состоящего из узнаваемых и выделяемых единиц и способов организации, являющимся общим для всех фильмов.

В составе кинотекста У. Эко выделяет визуальные образы, музыкальное сопровождение, звуки окружения и речь, а также формирует классификацию портретного кода, в состав которого входят иконический и монтажный субкоды. Так же кинотекст состоит из образов, речи, устной и письменной, шумов

окружения и музыкального сопровождения, особым образом организованных и находящихся вместе.

Практическая часть работы состоит из двух глав.

Первая из них имеет название «Художественный образ персонажа» и содержит в себе исследование художественного образа персонажа, внешнего облика персонажа, а также речевая характеристика персонажа художественного произведения.

Содержание термина «художественный образ» является неоднозначным. А. И. Ефимов рассматривает художественный образ как чисто речевое явление и выделяет два вида образов: литературные и речевые. Так же было изучено определение образа М.Б. Храпченко.

Внешность героя складывается из портрета, одежды, речи, возраста, профессии и истории жизни персонажа. Внутренний облик состоит из мировоззрений и этических убеждений, мысли и привязанности героя, веры (или ее отсутствия), высказываний и поступков персонажа.

При чтении художественного произведения и просмотре киноэкранизации первым делом зритель обращает внимание не только на речь персонажа, но и на его внешний облик. В художественном произведении обычно нет визуальной картинки, но есть его описание – портрет. Внешность героя художественного произведения играет важную роль при анализе речевых характеристик – опираясь на внешность можно сделать те или иные выводы о манере поведения и манере речи персонажа.

Путем анализа примеров из художественного произведения «Песнь Льда и Пламени. Игра Престолов» были изучены внешний облик таких персонажей, как Тирион Ланнистер, Джейме и Серсея Ланнистер и Дейенерис Таргариен при помощи речевых характеристик персонажей. У Тириона были исследованы дефекты внешности персонажа, указывающие на его манеру поведения. Многие лексические средства так же указывают на языковой стилистический образ Тириона. Так же были рассмотрены прозвища персонажа. Джейме и Серсея

Ланнистеры ,напротив, не имеют внешних дефектов, скорее наоборот – они внешне красивы, что скрывает их внутреннюю натуру.

Персонаж Дейенерис Таргариен отличается внешне в сериале и книгах, в отличие от вышеуказанных персонажей, в силу рейтинга сериала. Так же ключевыми отличиями внешнего облика Дейенерис, помимо речевых, являются цвет глаз и прическа. Что касается речевых характеристик, то в сериале персонаж раскрывается как более жесткий и авторитетный лидер. Однако в книгах она далека от идеального лидера и больше внимания уделяется ее неудачам. Так же Внешность герояи личностных рост показан в сериале через костюмы: в каждом сезоне костюм меняется.

При изучении терминов «репродуктивный метод», «речевая характеристика персонажа», «языковая личность персонажа» были проанализированы внешняя и внутренняя речь героев художественного произведения. В структуру внешней речи входят: монологическая речь, диалогическая речь. Внутренняя речь является объектом исследования разных наук, поэтому существуют множество толкований этого понятия.

Путем анализа фонографического уровня репрезентации речи было выявлено, что данный уровень моделирует манеру произнесения реплик, указывая на интонацию, особенности артикуляции звуков, темпоритм и т.д. Так же был рассмотрен стилистический прием «аллитерация».

На лексико-синтаксическом уровне речевая характеристика персонажа может быть реализована посредством применения стилистических приемов. Были проанализированы следующие стилистические приемы: перифраз, сравнение, анафора, литота, градация.

Во второй практической главе «Речевая характеристика диалекта в художественном и кинематографическом тексте вселенной «Игры Престолов»» были изучены и проанализированы фонетические особенности различных диалектов в сериале «Игра Престолов», а так же их отражение в книгах. Были

рассмотрены три типа диалектов: северный диалект, южный диалект и «иностранный» диалект.

При изучении северного диалекта были выделены отличительные особенности данного диалекта от североанглийского произношения, такие как: звук [ʌ] в таких словах, как *nothing, come, mother, brother* сменяется звуком [ɒ], что характерно для таких реально существующих диалектов, как скауз, манчестерский и южнойокшерский; появляется trap bath split (разделение trap-bath); звук [əʊ] будет произноситься как [ɔ:].

В сериале режиссеры дали каждому персонажу свою уникальность путем речевого разнообразия. К примеру, при создании северного диалекта ощущается то, что персонажи живут в холодном регионе. В цикле Дж.Р.Р. Мартина «Песнь Льда и Пламени» фонетические характеристики либо отсутствуют либо являются описанием автора, а не самих персонажей.

При изучении южного диалекта было выявлено, что этот диалект репрезентирует нормативное произношение Британии (так называемое Received Pronunciation). В сериале южный диалект можно разделить на три уровня. Первым уровнем является акцент высших слоев и аристократии, в который входят следующие фонетические особенности: четкое и ясное произношение, не глотализированный звук [t], альвеолярный отвод звука [r], переход звука [aʊə] в звук [a:], окончание -ing произносится как [ɪŋ(g)]. Во второй уровень, нормативное произношение с губным призвуком, входят: сокращение звука [i:]; когда звук [i:] или [i] находятся в одном слове со звуком [r], то произношение меняется на альвеолярный звук [r] и более короткий [i]. В третий уровень, расслабленное нормативное произношение или “напыщенный акцент” входят: отсутствие альвеолярного отвода у звука [r] и гортанная смычка при произношении звука [t].

В сериале режиссеры создали иерархию фонетических особенностей, основываясь на различных правящих семьях Вестероса. Так же были замечены сопоставления некоторых черт диалекта с существующими в наши дни

акцентами. В цикле «Песнь Льда и Пламени» фонетические особенности южного диалекта, так же как и северного, либо отсутствуют либо являются описанием автора, а не персонажа.

При изучении фонетических особенностей «иностранных» диалектов были выявлены два диалекта: диалект Дорн и диалект Лората. Диалект Дорна имеет сходства с испанским языком: звуки [p],[t],[k] произносятся без придыхания и сходства с итальянским языком: более мягкие согласные звуки. Диалект Лората имеет небольшой немецкий акцент и следующие фонетические особенности: звуки [v] и [w] при произношении не отличаются друг от друга и в большинстве случаев произносятся как [v]; звук [d] произносится как [t].

В сериале и в цикле основным языком является английский язык, в следствии чего режиссеры решили фонетически показать различия континентов. В цикле данные фонетические особенности не были отражены напрямую, только посредством описания автором персонажей, их происхождения или статуса.

Перспективной дипломной работы могут стать внешний облик персонажей и фонетико-интонационный анализ диалектов в кинематографическом тексте телесериала НВО «Игра Престолов» и в художественном тексте цикла «Песнь Льда и Пламени». Речевая характеристика персонажей имеет прямое отношение к их внешнему облику, поскольку при отсутствии детального описания или портрета персонажа, можно проанализировать речь и составить представление о внешнем облике персонажей. Фонетико-интонационный анализ диалектов способствует созданию полной картины мира «Игры Престолов». Каждый диалект «Игры Престолов» имеет то или иное сходство с существующими диалектами и акцентами, что помогает зрителю сопоставить настоящий и вымышленные миры. Следует так же отметить, что в то время, как внешний облик персонажей имел место и в художественном и в кинематографическом текстах, фонетико-интонационный анализ диалектов был возможен в основном только при анализе

кинематографического текста. Художественный текст в данном случае не имеет фонетически развитых диалектов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Английская фонетика по-русски. PhoneticFanatic. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=STpO0Rnc3q8&feature=emb_title (дата обращения 10.03.2020).
2. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 128 с.
3. Анисимова Е.Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. – 1992. – No 1. – С. 71–79.
4. Арсон О.В. Кинематографический текст и тексты о кино// Международный журнал исследований культуры №2 – М: Издательство «Эйдос», 2012. – с.21-24.
5. Бабушкина Е.А. Социальный статус говорящего и его фонетические корреляты. – Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (45).
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Перевод с фр. яз., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
7. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
8. Бернацкая А.А. К проблеме “креолизации” текста: история и современное состояние // Речевое общение: Специализированный вестник / Краснояр. Гос. ун-т; Под редакцией А.П. Сковородникова. Вып. 3 (11). Красноярск, 2000. . – С. 104- 110.
9. Большаянова Л.М. Внешняя организация газетного текста поликодового характера // Типы коммуникации и содержательный аспект языка. – М., 1987. – С. 50-56.

10. Бугаева Л.Д. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова – М.: Издательство: Общество преподавателей русского языка и литературы (Санкт-Петербург) – 2011 – № 4. – С. 67–74.
11. Волков, И. Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 93
12. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2006. . — с.75-80.
13. Ворошилова М.Б. Политический креолизованный текст: ключи к прочтению : моногр. / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2013. — 194 с.
14. Горкин А.П. Энцикопедия «Литература и язык.» (с иллюстрациями) — М.: Росмэн. 2006 – с.48
15. Давлетова Т.А. Персонаж художественного произведения как языковая личность – Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2016, №2. с.11-14
16. Ейгер Г.В. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М.Тореза. Ч.I. – М.,1974. – С. 103-109.
17. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.efremova.info/> (дата обращения 10.12.2019).
18. Залевская А.А. Слово. Текст. Избранные труды. М. : «Гнозис», 2005 – 542 с.
19. Зарецкая А.Н. Средства создания подтекста в авторском кинематографе. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/sredstva-sozdaniya-podteksta-v-avtorskom-kinematografe> (дата обращения 07.11.2019).
20. Зильберт Б.А. Социопсихоллингвистическое исследование текстов радио, телевидения, газеты. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та. 1986. – 211 с.
21. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. – 16 с.

22. Клюканов И.Э. Русский язык и языковая личность – М.,1987. – 261 с.
23. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 2008. — 944 с.
24. Литературная энциклопедия . Т. 1 / Коммунист. академия, Секция литературы, искусства и языка; редкол. : П. И. Лебедев-Полянский [и др.] ; отв. ред. В. М. Фриче ; отв. секретарь О. М. Бескин. – М. : Изд-во Коммунист. академии, 1929. – 384 с.
25. Литературная энциклопедия . Т. 2 : [Былины – Грибоедов] / отв. ред. В.М. Фриче. – [М.] : Изд-во Коммунист. акад., 1929. – 768 с.. : ил.
26. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 56 с.
27. Мамедова З.Ш. Способы речевой характеристики в художественном произведении. [Электронный ресурс]. URL: <http://jurnal.org/articles/2010/fill7.html> (дата обращения: 06.11.2019).
28. Мартянова С.А. Персонаж в художественной литературе : учеб. пособие / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2014. – 84 с.
29. Паршин П.Б. Из поэтики рекламы: заметки по метаграфемике // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: материалы междунар. науч. конф. / Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН. — М., 2007. — С. 500-509.
30. Пирс Ч.С. Элементы логики: *Grammatica speculativa* // Семиотика. М.: Радуга, 1983 [Электронный ресурс] URL: <https://studfile.net/preview/5958182/page:3/> (дата обращения 23.11.2019)
31. Питер Динклэйдж. Американский актёр театра и кино. [Электронный ресурс]. URL: <https://svpressa.ru/persons/piter-dinkleydzh/> (дата обращения 10.12.2019).
32. Проза.ру: российский литературный портал. [Электронный ресурс] URL: <https://proza.ru/2013/12/17/1652> (дата обращения 17.12.2019).
33. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь лингвистических терминов: Пособие для учителя – 3-е изд., испр. И доп. – М: Просвещение, 1985. – 356 с.

34. Сайт по изучению немецкого языка «Start Deutsch» . [Электронный ресурс]. URL: <http://startdeutsch.ru/> (дата обращения 15.03.2020).
35. Свободная пресса: общественно-политическое интернет-издание. [Электронный ресурс] URL: <https://svpressa.ru/persons/piter-dinkleydzh/> (дата обращения 20.12.2019).
36. Сигал К.Я. Проблемы иконичности в языке [Текст] // Вопросы языкознания. - 1997. - № 6. - С. 101-124.
37. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
38. Соколова М.А. и др. Теоретическая фонетика английского языка: учеб. для студ. высш. учеб. заведений / М.А. Соколова, К.П. Гинтовт, И.С. Тихонова, Р.М. Тихонова. — 3-е изд., стереотип. — М.: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – 286 с.
39. Сонькин В. На каких языках говорят герои «Игры престолов» – «Кот Шредингера», живой научно-популярный журнал. [Электронный ресурс]. URL: <https://kot.sh/statya/205/na-kakih-yazykah-govoryat-geroi-igry-prestolov> (дата обращения 15.02.2020).
40. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С.180-186.
41. Справочник литературных терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://lit100.ru/text.php?t=2203> (дата обращения 05.11.2019).
42. Тумакова Е.В. Креолизованный текст в художественном и медийном дискурсе // Мир русского слова – М.: Издательство: Общество преподавателей русского языка и литературы (Санкт-Петербург) – 2016 – No 2. – С. 43–49.
43. Тураева З.Я. Лингвистика текста. М., 1986. – 127 с.
44. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. [Электронный ресурс] URL: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino4.htm> (дата обращения 23.11.2019)

45. Удод Д.А. Креолизованный текст как особый вид паралингвистически активного текста // Современная филология (II): материалы междунар. заоч. науч. конф. (Уфа, январь 2013 г.). – Уфа: Лето, 2013. –с. 97-99
46. Хартунг В.Ю., Шевченко А.В. Речевая характеристика персонажа на различных уровнях текста как средство интерпретации художественного образа (на материале произведений Р. Даля) – Филологический аспект: международный научно-практический журнал. Нижний Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание», 2019. No2. с.47-56.
47. Храпченко, М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982. С. 79.
48. Школа немецкого языка Deutch Online. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.de-online.ru/> (дата обращения 15.03.2020).
49. Эко У.К семиотическому анализу телевизионного сообщения. Сокращ. пер. с англ. Дерябин А.А. (1972/1998). <http://www.nsu.ru/psych/internet/bits/eco.htm>
50. Энциклопедия «Игра Престолов» [Электронный ресурс]. URL: <https://gameofthrones.fandom.com/ru/> (дата обращения 12.12.2019).
51. Якобсон, Р.О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Р.О. Якобсон. Избранные работы. – М.,1985. – С. 321- 334.
52. Estebas Vilaplana, Eva. Teach yourself English Pronunciation. An Interactive Course for Spanish Speakers. — Publishing house Oleiros : Netbiblo, 2009. –290 с.
53. Learn English with Papa Teach Me. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/user/papateachme> (дата обращения 29.03.2020).
54. Tatiana Abliasova. Нескучный испанский. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/user/rusperit> (дата обращения 29.03.2020).
55. Wikipedia Modernized. [Электронный ресурс] URL: <https://www.wikiwand.com/> (дата обращения 29.03.2020).

СЛОВАРИ

1. Англо - английский словарь Cambridge Dictionary URL [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/> (дата обращения 24.12.2019).
2. Англо - английский словарь Oxford learner's dictionaries [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (дата обращения 24.12.2019).
3. Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <https://bse.slovaronline.com/> (дата обращения 15.12.2019).
4. Словарь иностранных слов русского языка. [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwords/ (дата обращения 10.03.2020).
5. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://slovar.lib.ru/links.htm> (дата обращения 13.12.2019).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Bryan Cogman — “Inside HBO's Game Of Thrones”. — Publishing house “Gollancz”, 2012.
2. Game of Thrones Season 1-8 scripts. [Электронный ресурс]. URL: <https://transcripts.foreverdreaming.org/> (дата обращения 02.03.2020).
3. George R.R. Martin — “A Clash of Kings” book two: “A Song of Ice and Fire”. — Publishing house “Harper Voyager”, 2014.
4. George R.R. Martin — “A Game of Thrones” book one: “A Song of Ice and Fire”. — Publishing house “Harper Voyager”, 2011.