

Михайлова О.Р.¹⁾, Комалова Л.Р.²⁾

**АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА
ПОДДЕРЖАНИЯ МЕТАФОРЫ
В КИНОДИСКУРСЕ¹**

¹⁾ *Российский университет дружбы народов,*

²⁾ *Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук, Россия, Москва,
komalova@inion.ru*

Аннотация. В статье приводится краткий обзор представлений о кинодискурсе. Метафора в кинодискурсе характеризуется как синтетическая. В результате эмпирического исследования было выявлено, что для поддержания метафоры в кинопроизведении необходимы и аудиальные, и визуальные средства, но при этом визуальные средства играют ключевую роль в процессе восприятия метафоры.

Ключевые слова: кинодискурс; метафора; восприятие; лингвокультура.

Поступила: 01.12.2022

Принята к печати: 17.01.2023

¹ Исследование выполнено в рамках государственного задания ИНИОН РАН по теме «Лингвокультурные аспекты цивилизационных противоречий».

Mikhailova O.R.¹, Komalova L.R.²

Audiovisual means constructing metaphor in cinematic discourse¹

¹ RUDN University, ² Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, Russia, Moscow,
komalova@inion.ru

Abstract. The paper overviews the notion of cinematic discourse, where metaphor is characterized as synthetic for it absorbs both audio and visual means. The findings of empirical research argue that visual components are more productive in perception of metaphors employed in movies.

Keywords: cinematic discourse; metaphor; perception; linguaculture.

Received: 01.12.2022

Accepted: 17.01.2023

Кинодискурс

Одним из первых исследователей семиотики кино считается Ю.М. Лотман, подробно рассмотревший язык кинематографа как коммуникативную систему, которую создатели фильма используют для того, чтобы передать идею или сообщение. Только владея этим языком, можно «прочитать» передаваемое послание и понять, что кино «представляет собой не ... бездумную копию жизни», а ее воссоздание, «в котором сходства и отличия складываются в единый, напряженный – порой драматический – процесс познания жизни» [Лотман, 1998, с. 291].

В лингвокультурологии кинодискурс рассматривается как коммуникативное пространство культуры, изображающее различные процессы, взаимодействие персонажей [Куценко, 2017]. В кинодискурсе отражаются этнические и культурные особенности как создателей фильма, так и кинозрителей.

В лингвистике язык кинофильма принято рассматривать как особую разновидность текста, которая обладает общетекстовыми категориями, такими как информативность, целостность и связность. В качестве синонимов к данному термину в научной лите-

¹ The research is carried out within the framework of the state assignment to the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, project “Linguacultural aspects of civilizational contradictions”.

ратуре применяются такие понятия, как «кинотекст», «киноповествование», «кинодиалог». Однако некоторые исследователи предлагают опираться на понятие «кинодискурс».

А.Н. Зарецкая под кинодискурсом понимает «связанный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами» [Зарецкая, 2012]. И.Н. Лавриненко рассматривает кинодискурс как «поликодовое когнитивно-коммуникационное образование, сочетание различных семиотических единиц в их неразрывном единстве, которое характеризуется связностью, цельностью, завершенностью, адресностью. Кинодискурс выражается при помощи вербальных и невербальных знаков в соответствии с замыслом коллективного автора; он зафиксирован на материальном носителе и предназначен для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия кинозрителями» [Лавриненко, 2011; Нелюбина, 2014].

Компоненты кинодискурса

Ведущим компонентом среди воспринимаемых реципиентом кодов кинофильма считается устный вербальный код. Роль этого компонента в общей системе кинодискурса оценивается по-разному. Так, С. Козлофф и некоторые другие исследователи (А.Н. Зарецкая, К. Бубель) отмечают общую тенденцию в современном художественном кинодискурсе: через максимальную приближенность инсценируемой речевой ситуации к бытовому разговору режиссер создает иллюзию правдоподобности происходящих событий, за счет этого создается эффект присутствия, что ставит кинозрителей в положение «подглядывающих», «подслушивающих» [Kozloff, 2000].

Р. МакКи при этом замечает, что речь в кино должна использоваться экономно. Кинорежиссеру следует отдавать предпочтение визуальным средствам выразительности. Длинные диалоги замедляют действие и уменьшают эффект реплик. Кинозрителя нужно держать в напряжении за счет таких языковых средств, как прерванные фразы, эллипсис, вынос тематического элемента в конец предложения, использование средств экзофорической референции

и субституции вместо номинации конкретного явления или предмета и т.п. [МакКи, 2023; Корячкина, 2017].

К письменным источникам киноречи, которые могут использоваться в лингвистическом анализе, наряду с киносценарием Е.В. Сухая относит субтитры [Духовная, 2015; Сухая, 2010] – вспомогательные надписи в нижней части кадра, которые идут параллельно с устным диалогом и неотделимы от звуков и образов на экране. А.Н. Зарецкая считает субтитры, вместе с кинодиалогом и другими разновидностями письменной речи на экране, вербальными компонентами кинодискурса, которые играют решающую роль в создании смысла.

К числу нелингвистических компонентов кинодискурса принадлежат иконические и индексальные знаки: звуковая часть – естественные шумы (дождь, ветер, шорох, шаги, голоса животных и птиц), технические шумы и музыка; видеоряд – люди, животные, фантастические существа, предметы, осуществляющие последовательность (цепочку) движений (жесты, мимика, пантомимика, манипуляции с предметами, различного рода перемещения и прочие действия, например взрывы, крушения и природные катаклизмы, осуществляемые при помощи спецэффектов) [Слышкин, Ефремова, 2004]. Все это представляет собой особую лексику кинематографа, или единицы кинодискурса.

Любой кинодискурс создается при помощи кинематографических кодов, к числу которых относятся ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж. В эпоху немого кино главенствующая роль в создании кинодискурса приписывалась монтажу. В современных условиях любой из вышеназванных кинематографических кодов может стать элементом режиссерского языка, посредством которого зрителю будет передана многозначная чувственно-смысловая информация [Слышкин, Ефремова, 2004]. «Весь механизм сопоставлений и различий, связывающий кинообразы в повествование, может быть охарактеризован как принадлежащий грамматике кинематографа» [Лотман, 1998, с. 322–323].

Таким образом, можно сделать вывод, что кинодискурс состоит из образов (динамичных и статичных), речи (устной и письменной), разного рода шумов и музыки. Все указанные элементы особым образом организованы и находятся в неразрывном единстве.

В кинодискурсе реализуются две семиотические системы: первая оперирует символическими знаками, вторая – иконическими и знаками-индексами.

Метафора в кинодискурсе

На протяжении долгого времени «метафорическая способность кино многократно ставилась под сомнение» [Делёз, 2016]. Во многом это объяснялось традиционным подходом к трактовке метафоры как сугубо языкового явления. Пристальное внимание к метафоре за пределами лингвистики обусловлено аргументацией Дж. Лакоффа, определяющего метафору как сложный процесс взаимодействия языка, мышления и культуры, который «позволяет нам понимать довольно абстрактные или по природе своей неструктурированные сущности в терминах более конкретных или, по крайней мере, более структурированных сущностей» (цит. по: [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 10]). Согласно теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, суть метафоризации заключается в представлении «нового» и неочевидного знания посредством известного и очевидного [Смирнов, 1966].

Согласно В.Ф. Познину, интерес к метафоре, реализуемой в кинодискурсе, был вызван когнитивным подходом к изучению феномена метафоры, исходящему из того, что «наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична» [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 25]. Кинофильм как «субъективная (отраженная) повседневность» формирует картину мира как объективную реальность, общую для героев и зрителя.

Метафора в кино может возникать в результате (1) монтажа двух или нескольких кадров (локальная, статичная метафора); (2) благодаря предшествующему контексту эпизода или фильма (диегетическая метафора); (3) благодаря тесной связи метонимии с предшествующим контекстом (концептуальная метафора); (4) в результате подключения к восприятию фильма опыта и фоновых знаний зрителя (примарная метафора) [Познин, 2017].

Однако у кинематографа существуют и другие способы визуально передать метафору, а именно путем создания сходства между двумя «вещами» с помощью метода их изображения. Например,

используя для этих двух «вещей» одно и то же необычное движение камеры, один и тот же яркий светофильтр, ракурс, монтаж и т.д. [Forceville, 2016].

Широкий спектр технических средств и возможностей, способных придать изображению метафорический характер, является несомненным преимуществом экранного искусства. Ракурс съемки также несет дополнительное семантическое наполнение, выступая в качестве ориентационной метафоры. При формировании аудиовизуальной метафоры особое внимание отводится плану охвата сцены – относительно масштабу изображения в кинокадре, при помощи которого режиссер осуществляет свою трактовку эпизода или фрагмента сценария, действия, а также формирует ритм этого действия. Будучи основой киноязыка, разные виды монтажа используются как выразительное средство и принимают активное участие в создании метафоры [Скорик, Скорик, 2014].

Методика эмпирического исследования

В настоящем исследовании в качестве *объекта* рассматривается кинодискурс в трех лингвокультурах (русской, немецкой и американской). *Предметом* исследования выступают аудиовизуальные средства реализации метафоры в кинофильмах, связанных общей темой свободы.

В исследовании применялись *методы* наблюдения и анализа.

Рабочая гипотеза исследования базируется на предположении, что в процессе метафоризации образа «свобода» аудиальный и визуальный компоненты взаимодополняют друг друга, при воспроизведении одного из них без другого метафора не реализуется. При этом визуальный компонент превалирует над аудиальным.

Материалом для исследования стали кинофильмы «Довлатов» (Россия, 2018), «Лето» (Россия, 2018), «Werk ohne Autor / Работа без автора» (Германия, 2018), «Das Leben der Anderen / Жизнь других» (Германия, 2006), «The Shawshank Redemption / Побег из Шоушенка» (США, 1994), «Dead Poets Society / Общество мертвых поэтов» (США, 1989). Эти кинопроизведения отражают важные социальные проблемы, которые на сегодняшний день по-прежнему представляются актуальными (проблема одиночества, социального неравенства, цензуры); передают национально-

культурные особенности и реалии общественной жизни стран-производителей. Исследуемые кинофильмы объединены тематически – в центре внимания авторов проблемы свободы духа, борьбы человека с системой (политическая система, тюрьма как система, частная школа как система).

Для проведения эмпирического исследования были выбраны десять образцов, в которых рассматривается метафоризация духовной свободы и несвободы личности. Все образцы были параметризованы в программе Microsoft Excel. Параметры для описания материала сформулированы на основе сведений, представленных в теоретической части исследования (рис. 1).

название	таймкод	формулировка метафоры					
к/ф	образца						
	(чч.мм.сс)						
Werk ohne Autor / Работа без авторства	00:09:03 - 00:10:05	Мир - это ты: ты создаешь границы и форму мира. Будоражащие звуки автобусных клаксонсв соединяют со всем трепещущим, живым, выплескивающимся за рамки. Всего лишь нажатие на кнопку сигнализирует поворот мира вокруг неведомого центра. Для водителей, для маленького Курта этим центром выражения состояния красоты, невероятно тонкого чувствования и свободы становится Элизабет Май, научившая «не отводить глаза», когда хочется смотреть, когда надо видеть, когда нельзя смотреть.					
аудиальный компонент метафоры поддерживается за счет				визуальный компонент метафоры поддерживается за счет			
речи персонажей	закадрового голоса рассказчика	фоновой музыки	надписи на экране / надписей на объектах	движения камеры	ракурса / планов	свето-цветового решения	монтажа сюжетов
нет	нет	November - Max Richter, BBC Philharmonic, Rumon Gamba	нет	Камера вращается вокруг героини	Средний план	Преобладают темно-синие тона, что подчеркивает загадочность и таинственность обстановки	Последовательный монтаж

Рис. 1. Иллюстрация способа параметризации исследовательских единиц

Результаты исследования

В рамках исследования были выбраны три лингвокультуры (русская, немецкая, американская), в каждой из которых концепт «свобода» имеет свою специфику и свои характеристики. Образные представления о свободе в анализируемых лингвокультурах

довольно разнообразны и включают в себя как динамичные, так и статичные образы (например: свобода – это полет; свобода – это поле, простор).

По нашим наблюдениям, в *американском* сознании превалируют динамичные образы, в русском – в равной степени представлены оба типа. По мнению А.С. Солохиной, «важнейшие лингвокультурные отличия концепта “свобода” (freedom) в англоязычном мире сводятся к следующим признакам: соотношение концептов “свобода” и “право”, противопоставление концепту “рабство”, актуализация личных усилий как способа достижения свободы; в *русской* ментальности концепт “свобода” соотносится с концептом “счастье”, противопоставляется концепту “заклечение”, получение свободы воспринимается как дар; определенная лингвокультурная специфика наблюдается в рамках молодежной возрастной группы: у англоговорящей молодежи свобода ассоциируется с совершеннолетием и началом самостоятельной жизни, у русскоговорящей молодежи – преимущественно с отдыхом и спокойствием» [Солохина, 2003].

Носители *немецкого* языка определяют свободу (Freiheit) как свободу выбора в самом широком смысле. Это определение неразрывно связано с определением Freiheit как независимости от других; отсутствия принуждения (государственного, социального или общественного) и психологического давления; возможность действовать по доброй воле [Ольшевская, Савик, 2012].

Приведем несколько примеров анализа исследуемого материала.

В кинофильме «Довлатов» профильная точка съемки в эпизоде № 1 передает состояние «отчужденности» главного героя от внешнего мира (рис. 2). Режиссер поддерживает на протяжении всего фильма ощущение болезненной, угнетающей атмосферы Ленинграда за счет цветоцветового решения: преобладающая в кадре серо-желтая цветовая гамма вызывает у зрителя ассоциации с «Петербургом Достоевского» – городом-фантомом. Дальний план съемки позволяет полностью охватить окружающий ландшафт и погрузить зрителя в контекст происходящего на экране. Растоптанные рукописи во дворе редакции выступают в качестве визуального символа жесткой цензуры в советском государстве.

В образце № 3 закадровый голос озвучивает невысказанные мысли персонажа о жизни и повседневности. Главный герой сидит на крыше белого автомобиля, который как бы увозит его в светлое будущее, полное надежд (рис. 3). Фоном служит импровизационная джазовая композиция, которая символизирует свободу, непредсказуемость и «полет».



Рис. 2



Рис. 3

В фильме «Лето» (образец № 4) цветоцветовое решение играет важную роль в реализации метафоры внутренней свободы. Пространство советской действительности, в которой существуют Науменко и Цой, снято в ахроматической цветовой палитре (рис. 4), но при переходе в пространство ирреального, решенное в нарочито психоделической стилистике, изображение обретает цвет (рис. 5). Ручная съемка придает изображению реалистичность и динамизм. Крики чаек на морском побережье выступают в качестве аудиального символа и выражают стремление героя к свободе. Море, в свою очередь, символизирует бескрайность и таинственность этой потенциальной свободы.



Рис. 4



Рис. 5

В кинофильме «Жизнь других» (образец № 5) крупный план позволяет зрителю сконцентрироваться на эмоциях героя и деталях. Так, в кадре оказывается желтый сборник стихотворений Бертольда Брехта, который можно трактовать как визуальный символ свободы, новых возможностей и освобождения от внутренних ограничений (рис. 6). Зритель может слышать закадровый голос героя, который с восхищением и упоением читает стихотворение из сборника, параллельно переосмысливая свое существование.



Рис. 6



Рис. 7

В «Побеге из Шоушенка» (образец № 8) метафора внутреннего протеста против тюремной системы выражается при помощи аудиальной символики. Композиция Моцарта становится гимном свободы. Закадровый голос рассказчика позволяет зрителю услышать мысли героя. Рассказчик использует художественное сравнение и метафору: *It was like some beautiful bird flapped into our drab little cage and made those walls dissolve away* (Словно какая-то красивая птица залетела в нашу клетушку и заставила эти стены исчезнуть). В образце № 9 главный герой (Энди Дюфрейн) буквально прорывается к свободе по канализационной трубе: *Andy crawled to freedom through 500 yards of shit-smelling foulness* (Энди прополз 500 ярдов по канализационной трубе до свободы). Темно-синее цветоцветовое решение придает изображению драматический характер. Раскаты грома выступают в качестве аудиального символа силы и всемогущества. Поза главного героя (раскинутые по сторонам руки, поднятая вверх голова) воплощает распятие (рис. 7).

В кинокартине «Общество мертвых поэтов» (образец № 10) метафора реализуется при помощи ассоциативного монтажа. Сначала зрителю представлен кадр с летящей стаей птиц, затем кадр сменяется – и перед глазами кинозрителя оказываются возбужденно галдящие мальчишки. Таким образом, режиссер создает образ, вызывающий ассоциацию (мальчишки – это птицы). Аудиальный компонент метафоры поддерживается за счет символизации. Звон колокола выступает как предостережение и напоминание о смерти.

В результате исследования рабочая гипотеза подтвердилась. Для поддержания метафоры в кинодискурсе обязательным условием является наличие двух компонентов: аудиального и визуального. Проведя анализ параметризированных образцов, мы пришли к выводу, что визуальный компонент метафоры является доминирующим (рис. 8). В каждом образце визуальный компонент поддерживается за счет всех четырех параметров: движения камеры, ракурса, цветоцветового решения, монтажа. Кроме того, визуальная символика является более частотной по сравнению с аудиальной и включает в себя такие категории, как цвет, предмет.

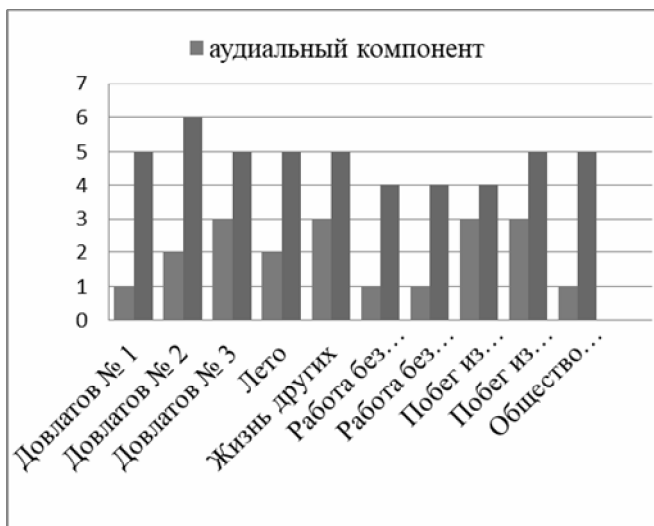


Рис. 8. Соотношение средств поддержания метафоры
в исследуемых кинофрагментах

Заключение и обсуждение

Исследование кинодискурса представляется актуальным в силу развивающегося процесса визуализации культуры в современном мире, а также в связи с необходимостью осуществления грамотной интерпретации культур и смыслов в процессе межкультурной коммуникации.

Метафоры выступают как аффективные модели, определяющие зрительское восприятие [Интертекстуальный анализ ... , 2018].

Метафора в кино носит синтетический характер и включает в себя такие виды, как экранные, звуковые, словесные, цветовые метафоры. Б.М. Эйхенбаум, указывая на неопределенность кинометафоры, отмечает, что ее следует рассматривать лишь в рамках киноповествования, поэтому она трудно выделяема из кинематографического произведения и всегда сопротивляется однозначной трактовке и словесному пересказу (некоторые метафоры, представленные в кинодискурсе, вырванные из контекста, теряют свою метафоричность) [Шатова, 2016].

В рамках проведенного нами эмпирического исследования рассматривались метафоры свободы, поддерживаемые сочетанием аудиальных и визуальных средств кинодискурса. В результате было выявлено, что визуальный компонент метафоры превалирует над аудиальным; при этом для успешной реализации метафоры в кинодискурсе необходимым условием становится наличие обоих компонентов. Визуальная семиотика имеет большое значение в киноискусстве, так как использование знаков и символов передает зрителю закодированную информацию, которая в восприятии зрителя преобразуется в единый завершенный художественно-логический ряд кинодискурса.

Цветовая гамма кадра оказывает сильное эстетическое и эмоциональное воздействие на кинозрителя, а также является органичной частью драматургии экранного произведения, что способствует созданию нужной атмосферы действия. Так, с помощью цвета часто обозначаются разные экранные хронотопы – художественное пространство реальности, воспоминаний, а также передается субъективное восприятие действительности персонажами [Познин, 2021]. Разные виды монтажа используются как выразительное средство и принимают активное участие в создании мета-

форы. В связи с этим особый интерес представляет ассоциативный монтаж. Музыкальные метафорические образы также не теряют своей значимости. Именно в музыке происходят размыкание физического пространства и переход в другую реальность.

Проведенное исследование показало высокую значимость экстралингвистического аспекта кинодискурса при формировании и восприятии аудиовизуальных метафор.

Список литературы

- Делёз Ж.* Кино. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 559 с.
- Духовная Т.В.* Структурные составляющие кинодискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 1–1(43). – С. 64–66. – URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2015_1-1_16.pdf
- Зарецкая А.Н.* Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : монография. – Челябинск : Абрис, 2012. – 191 с.
- Интертекстуальный анализ: принципы и границы : сб. науч. статей / под ред. А.А. Карпова, А.Д. Степанова. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2018. – 316 с.
- Корячкина А.В.* Англоязычный художественный дискурс и потенциал его интерпретативно-коммуникативного перевода : дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2017. – 312 с.
- Куценко А.А.* Лингвокультурологические особенности языковой личности в дискурсе телеформата // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – 2017. – Т. 3, № 3. – С. 34–41. – URL: <http://rllinguistics.ru/media/linguistics/2017/3/35-41.pdf>
- Лавриненко И.Н.* Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Харьков, 2011. – 24 с.
- Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 252 с.
- Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 1998. – С. 287–372.
- МакКи Р.* История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2023. – 456 с.
- Нелюбина Ю.А.* Кинотекст в кругу смежных понятий // Гуманитарный вектор. Серия Филология, востоковедение. – 2014. – № 4(40). – С. 26–29.
- Ольшевская А.Г., Савик С.Н.* Особенности выражения концепта «свобода» в немецком языке // Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów 1. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012. – С. 205–222.
- Познин В.Ф.* Особенности создания и восприятия кинометафоры // Вестник ВГИК. – 2017. – № 4(34). – С. 60–70. – URL: https://journals.eco-vector.com/2074-0832/article/view/14617/ru_RU

- Познин В.Ф. Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2021. – № 11(3). – С. 410–437. – URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/11865>
- Скорик Е.А., Скорик А.А. Монтаж изобразительного и кинематографического пространства // Концепт. – 2014. – № 3. – URL: <https://e-koncept.ru/2014/14056.htm>
- Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – Москва : Водолей Publishers, 2004. – 164 с.
- Смирнов Н.С. К вопросу о метафорическом употреблении слов // Язык художественных произведений. – Омск : Западно-Сибирское книжное издательство, 1966. – С. 134–158.
- Солохина А.С. «Свобода» как универсальный концепт русской и англоязычной культур // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста. Ч. 2. – Волгоград : Перемена, 2003. – С. 156–158.
- Сухая Е.В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований // Вестник МГОУ. Серия Лингвистика. – 2010. – № 2. – С. 68–74. – URL: <https://www.linguamgou.ru/jour/article/view/1224>
- Шатова Е.Н. Философия культурного текста: Б.М. Эйхенбаум о проблемах киностилистики. – Санкт-Петербург : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2016. – 76 с.
- Forceville Ch. Visual and multimodal metaphor in film: charting the field // Embodied metaphors in film, television and video games: cognitive approaches. – Routledge, 2016. – P. 17–32.
- Kozloff S. Overhearing film dialogue. – Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2000. – 323 p.

Reference

- Deleuze, G. (2016). *Kino*. Moscow: Ad Marginem.
- Dukhovnaya, T.V. (2015). Structural components of film discourse. *Philology. Theory & Practice*, 1–I(43), 64–66. Retrieved from: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2015_1-1_16.pdf
- Zaretskaya, A.N. (2012). *Osobennosti realizatsii podteksta v kinodiskurse*. Chelyabinsk: Abris.
- Karpova, A.A., Stepanova, A.D. (Eds.) (2018). *Intertekstual'nyj analiz: principy i granicy*. Saint-Petersburg: SPSU.
- Korjachkina, A.V. (2017). *Anglojazychnyj hudozhestvennyj diskurs i potencial ego interpretativno-kommunikativnogo perevoda*. (Unpublished doctoral dissertation). Saint-Petersburg.
- Kutsenko, A.A. (2017). Linguacultural features of linguistic identity in TV-format discourse. Research Results. *Theoretical and Applied Linguistics*, 3(3), 34–41. DOI: 10.18413/2313-8912-2017-3-3-34-40. Retrieved from: <http://rllinguistics.ru/media/linguistics/2017/3/35-41.pdf>
- Lavrinenko, I.N. (2011). *Strategii i taktiki meny kommunikativnyh rolej v sovremennom anglojazychnom kinodiskurse*. (Unpublished doctoral dissertation thesis). Harkov.
- Lakoff, G., Johnson, M. (2004). *Metaphors we are living by*. Moscow: Editorial URRS.

- Lotman, Yu.M. (1998). *Ob iskusstve*. Saint-Petersburg: Iskustvo–SPB.
- McKee, R. (2008). *Istoriya na million dollarov: master-klass dlya stsenaristov, pisatelej i ne tolko*. Moscow: Alpina non-fiktion.
- Nelyubina, Yu.A. (2014). Film text in the field of related concepts. *Humanitarian Vector*, 4(40), 26–29.
- Olshevskaja, A.G., Savik, S.N. (2012). Osobennosti vyrazhenija koncepta “svoboda” v nemeckom jazyke. *Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów, 1* (pp. 205–222). Lublin: Wydawnictwo Uniwersitetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Poznin, V.F. (2017). Metaphor in cinema: specifics of its creation and perception. *VGIK Vestnik*, 4(3), 60–70. DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK9460-70>
- Poznin, V.F. (2021). Color in the system of artistic means of cinema. *Vestnik of Saint-Petersburg State University. Arts*, 11(3), 410–437. Retrieved from: https://journals.eco-vector.com/2074-0832/article/view/14617/ru_RU
- Skorik, E., Skorik, A. (2014). Montage of art and the cinematic space. *Koncept*, 3. Retrieved from: <https://e-koncept.ru/2014/14056.htm>
- Slyshkin, G.G., Efremova, M.A. (2004). *Kinotekst (opyt lingvokulturologicheskogo analiza)*. Moscow: Vodoley Publishers.
- Smirnov, N.S. (1966). K voprosu o metaforicheskom upotreblenii slov. *Jazyk hudozhestvennyh proizvedenij* (pp. 134–158). Omsk: Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatelstvo.
- Solohina, A.S. (2003). “Svoboda” kak universal’nyj koncept russkoj i anglojazyčnoj kultur. *Problemy verbalizacii konceptov v semantike jazyka i teksta*, 2, 156–158.
- Suhaja, E.V. (2010). Tipy istochnikov kinorechi kak osnova lingvisticheskikh issledovanij. *Vestnik MGOU. Serija: Lingvistika*, 2, 68–74. Retrieved from: <https://www.linguamgou.ru/jour/article/view/1224>
- Shatova, E.N. (2016). *Filosofija kulturnogo teksta: B.M. Jejenbaum o problemah kinostilizacii*. Saint-Petersburg: LGU named after A.S. Pushkin.
- Forceville, Ch. (2016). Visual and multimodal metaphor in film: charting the field. *Embodied metaphors in film, television and video games: cognitive approaches* (pp. 17–32). Routledge.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.