

речевого этикета категорию вежливости в речевых актах «благодарность» и «просьба» реализуют специальные грамматические (формы императива и конъюнктива II) и лексические (модальные глаголы и частицы) средства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиференко, Н. Ф. Современные проблемы о языке / Н. Ф. Алиференко. – М. : Флинта, 2005. – 412 с.
2. Муравьева, Н. В. Документная лингвистика / Н. В. Муравьева. – М. : Изд-во «ТЕРМИКА», 2016. – 612 с.
3. Земская, Е. А. Категория вежливости в контексте речевых действий / Е. А. Земская // Логический анализ языка. Язык речевых действий. – М. : Наука, 1994. – С. 131–136.
4. Формановская, Н. И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика / Н. И. Формановская. – М. : Изд-во «ИКАР», 2007. – 480 с.
5. Гурьева, Н. Ю. Речевой этикет русской коммерческой корреспонденции / Н. Ю. Гурьева // Материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Мир без границ: Русский язык как иностранный в международном образовательном пространстве», Псков, 13–14 декабря 2018 г. / сост. Л. Б. Воробьева, Ю. Н. Грицкевич, С. В. Лукьянова, Л. М. Попкова. – Псков : Псковский гос. ун-т, 2019. – 328 с.
6. Шабшин, И. И. О психологических феноменах и особенностях коммуникации посредством Интернета / И. И. Шабшин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/s/shabshin_i_i/internet.shtml. – Дата доступа : 04.10.2019.

The article discusses the functional features of the politeness category and linguistic means of its expression in German business correspondence. As a result of the analysis, specific characteristics of the structure and linguistic forms of the electronic business letter in the commercial sphere were revealed. On the basis of the semantic and pragmatic interpretation, it was found that the category of politeness is implemented by special grammatical forms and lexical means, indicating a reduced degree of standardization and regulation of this type of text.

Поступила в редакцию 05.12.2019

М. А. Соловьёва

КИНОПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ПРИМЕР КОНТЕЙНИРОВАНИЯ

В статье определяется роль британских киносериалов, являющихся прецедентными текстами английской культуры, используются такие понятия психологии и когнитивной науки, как контейнер, контейнируемое и контейнирование. Высказывается мнение о том, что кинопроизведения, будучи контейнерами-посредниками, выполняют по отношению к зрителю функцию контейнирования, т.е. формирования определенных схематических представлений об исторических эпохах, событиях, персоналиях.

Экспериментальные данные подтверждают, что образно-схематический уровень когнитивной обработки информации играет фундаментальную роль в том, как человек воспринимает и интерпретирует мир вокруг себя [1; 2; 3].

Схемы-образы можно рассматривать как биологически детерминированные организующие структуры значения [2; 3]. Схема «контейнер» является одним из примеров таких структур [3]. Понятие «контейнер» используется в психологии [4], когнитивной семантике [2] и может быть применено в семиотике, в частности, в отношении семиотики кино [5].

По мнению некоторых ученых, схема «контейнер» функционирует на трех уровнях: сенсорном (телесное восприятие), фантазийном (структурирование внутреннего нарратива) и социально-интерактивном (обмен нарративом и мнениями с другими людьми) [3]. В когнитивной семантике, как и в психологии, концепт «контейнер» связывается с процессами мышления и формирования символов [1; 2; 3; 4]. Мы предполагаем, что кино как значимый элемент семиотического пространства может формировать внутренний нарратив и модус социально-интерактивной составляющей существования личности, и, соответственно, определять не только художественный, но и общественный дискурс, характерный для некоего промежутка времени. В особенности данный факт представляется верным в отношении прецедентных текстов культуры [6; 7]. Это происходит посредством процесса контейнирования.

Вслед за У. Бином, контейнирование, как правило, рассматривают в качестве механизма проективной идентификации, способности индивида получать от другого человека ментальные проекции, которые затем могут использоваться в общении как собственные, причем в модифицированной, контролируемой форме [8]. В данном процессе контейнируемое – это то, что проецируется, а контейнер – объект, вмещающий в себя содержание контейнируемого [Там же]. В психологии и психоанализе контейнирование относится к процессу активного эмоционального взаимодействия между матерью и ребенком или между психоаналитиком и пациентом с целью интерпретации чувств, образов и ментальных состояний и выработки способности к управлению ими [4; 8]. Это процесс превращения бета-элементов (примитивных, сенсорных, аффективных, досимволических) в наделенные значением и дозированные альфа-элементы [Там же].

В фильмах, сериалах, которые становятся прецедентными текстами, такими бета-элементами, видимо, являются, по выражению Х.-Г. Гадамера, пред-мнения, пред-суждения об определенной исторической эпохе, событиях, политических деятелях, представителях разных слоев общества [9]. Зритель может вообще не владеть информацией о данном предмете, иметь размытое впечатление о нем, основываться на предрассудках, характерных для некоего времени. Также есть вероятность, что данный предмет просто не находится в фокусе его внимания. Бета-элементы могут сигнализироваться в виде заинтересованности общества в какой-либо проблематике, которая адекватно улавливается создателями кинопроизведения. В таком случае задача фильма и цель его создателей – сформировать посредством образов, идей произведения определенное представление об эпохе и персоналиях, основываясь на исторических фактах и их художественном толковании при помощи языка кино. Такая интерпретация может трансформировать бета-материал под влиянием духа времени, общественных, культурных и политических

тенденций. То есть полученный в итоге альфа-материал трактуется и используется в коммуникации в рамках тематики и подходов, характерных для некоего темпорального дискурса. Таким образом может осуществляться рефрейминг не только художественного, но и политического, исторического, общественного дискурса [10].

Помимо этого можно предположить, что темы, идеи, послы фильмов способствуют и формированию самоидентификации зрителя, что позволяет обрести видение своего места в современном обществе, которое является неким звеном в общем культурно-историческом процессе с присущим ему дискурсом. При этом складывающееся представление о самоидентификации может находиться в поле определенной идеологии или даже пропаганды (здесь можно вспомнить фильм «Олимпия» Лени Рифеншталь 1938 года) и не обязательно служит психологическому или экономическому благополучию человека [Там же].

Такой рефрейминг, а иногда и просто создание новой образной схемы осуществляется в процессе контейнирования. Если исходить из теории У. Биона о том, что контейнер – это некий объект, наделенный сознанием, то контейнером, проецирующим бета-материал, будет являться «наивный» зритель, который не обязательно является массовым, т.к. есть прецедентные тексты, культовые фильмы и сериалы, популярные в относительно узких социокультурных сообществах [11]. Соответственно, контейнируемое – это художественная интерпретация, образно-идейная проекция исторической эпохи, событий, персоналий, отображаемая фильмом. Контейнером, трансформирующим пред-мнения и пред-суждения зрителя и продуцирующим альфа-материал, формально являются создатели фильма. Однако в отличие от ситуации непосредственного общения между матерью и ребенком или психоаналитиком и пациентом, при просмотре фильма зритель как контейнер взаимодействует только с кинопроизведением. Можно предположить, что фильм осуществляет функцию контейнера-посредника в процессе создания некоего представления об определенном материале, как и текст в процессе взаимодействия между автором и читателем [Там же]. Маловероятно, что наивный зритель, не являющийся кинокритиком, постоянно осознает факт наличия в фильме сценариста, режиссера, продюсера, оператора, актеров и т.п. Поэтому сам фильм, не обладая сознанием и являясь плодом творчества многих «сознаний», выполняет функцию контейнирования для зрителя. Это существенно отличает использование данного термина в психологии от принятого в данном исследовании. Нельзя забывать и о влиянии информации, размещаемой в виде авторских блогов, интервью, рецензий, статей в Википедии, постов в социальных сетях, содействующей распространению идей фильма и его влиянию на публику. Фильм и создаваемое им семиотическое пространство становятся чем-то наподобие гипертекста.

Функция контейнирования у кинопроизведения представляется очевидной, т.к. фильм вписывает изображаемое в существующие схемы-образы либо создает новые, кодирует события и образы, помещая их в некий «кон-

тейнер», фрейм повествования реализации за счет их подачи в определенном ключе. Возможно, успешность функции контейнирования определяет и потенциал восприятия зрителем произведения как прецедентного.

Еще одним фактором, позволяющим рассматривать воздействие фильма на зрителя как контейнирование, является то, что У. Бион определяет контейнирование, формирование мысли и концептов как эмоциональный процесс, осуществляемый посредством эмоциональной функции, называемой им *reverie* (мечтательность, задумчивость, фантазия) [8, с. 169–175]. Очевидно, что искусство кино апеллирует к сознанию зрителя не в последнюю очередь на образном, эмоциональном уровне и относится к области фантазии. Вероятно, искусство кино является таким востребованным и оказывает большое влияние на зрителей разных возрастов именно благодаря эмоциональной функции контейнирования, восходящей к психическим процессам раннего детства и способствующей созданию определенных метафор восприятия как фреймов [2]. Это можно подтвердить высказываниями некоторых ученых о том, что контейнирование как эмоциональная функция, центральная для развития ребенка, имеет место и в дальнейшей жизни [8, с. 169]. Помимо этого, очевидно, что искусство кино осуществляет контейнирование не только на эмоциональном, интеллектуальном, этическом уровнях, но и на эстетическом, совершая своего рода эстетическую интерпретацию той или иной эпохи, событий и образов персоналий.

Рассмотрим примеры рефрейминга общественного и художественного дискурса, используя материал некоторых популярных британских сериалов, транслируемых в десятые годы XXI века. В этот период появляется несколько ярких фильмов, посвященных высшим слоям общества, их взаимодействию с непосредственным окружением и вызовами, которые бросает им новая эпоха. К этому ряду можно отнести кинопроизведения «Аббатство Даунтон» (2010–2015), «Конец парада» (2012–2013), «Корона» (2016–2017), которые охватывают временной промежуток от 1910-х до 1960-х годов. Современный британский художественный дискурс, в отличие от устоявшихся мнений, обращается к образу аристократии XX века как к историческому наследию народа, а не как к классовому врагу, нелепому пережитку прошлого или налоговому бременю. По выражению сценариста «Аббатства Даунтон» Дж. Феллоуза, популярная культура склонна видеть таких людей «мерзкими крысами, живущими в своих дворцах» (*horrible rats living in their castles*), но на самом деле «люди, владеющие поместьями и титулами, являются исполненными сознания долга, созидательными членами общества» (*people with houses and titles are dutiful, constructive members of society*) [12].

Если сравнить указанные фильмы с популярным сериалом 1990-х годов «Дживс и Вустер» по произведениям П. Г. Вудхауса, то беспомощный, бестолковый аристократ Берти Вустер, теряющий ориентацию в житейском море без своего всезнающего слуги Дживса, явно противопоставляется новой интерпретации образа представителей высшего слоя общества.

Современное кино позиционирует аристократа, владельца поместья как человека благородного, патристического, заботящегося о благополучии мест-

ного сообщества и ценящего сохранение женщиной своего достоинства. Аристократ, рискуя жизнью, сражается за Великобританию в мировых войнах, обеспечивает работой в поместье жителей окрестных деревень, сочувственно участвует в личной жизни слуг и способствует реализации их профессиональных и материальных амбиций. Также он поддерживает стремление женщин к самореализации на поприще благотворительности, творчества и даже бизнеса, переступает границы класса ради глубоких, искренних и честных отношений, основанных на духовной и интеллектуальной близости.

Ярким примером фильма, демонстрирующим такой рефрейминг и отражающим новые тенденции 1910-х – 1920-х годов XX века, является сериал «Аббатство Даунтон» («Downton Abbey») [7]. Известно, что автор сценария к фильму, Дж. Феллоуз, сознательно создавал подобные образы, ориентируясь на убеждения своего гиперпорядочного отца-аристократа, «который, потерпев крушение в пустыне и случайно найдя в песке паркомат, обязательно оплатил бы необходимую сумму за парковку» (*if Pa crashed in the desert and somehow found a parking meter buried in sand, he would be sure to put the correct money into it*), «он всегда был намерен поступать правильно» (*was always determined to do right*) [13].

Еще один пример сериала, представляющий аристократа в качестве уходящего в прошлое типа ответственного, эмоционально сдержанного и порядочного человека, – «Конец парада» («Parade's End»), изображающий события 1908–1918 годов. В основе фильма лежат классические романы 1920-х годов Ф. М. Форда. В современной сценарии известного автора Т. Стоппарда образ главного героя Кристофера Тидженса символизирует перелом уходящей консервативной эпохи и интерпретирует судьбу мужчины-аристократа, верного идеалам XVIII века, в драматическом ключе. Главный герой видит драму отчасти в том, что война превращает британцев в варваров: *We are all barbarians now* 'Мы все теперь варвары'. Возможно, эта общая тенденция «позволяет» Тидженсу снять с себя ранее взятые обязательства, отказаться от «приличий», переступить границы своего класса и завязать отношения с суфражисткой и учительницей. Судьба же отца Кристофера, не представляющего возможности отречься от аристократических представлений о порядочности и верности, оказывается трагической, так как он не способен вынести даже намек на возможное «предательство» безрассудной невестки, посылающей во время войны подарки немецким друзьям. Главный герой так комментирует самоубийство отца: *He wasn't the sort of man to leave a wounded rabbit on the wrong side of the hedge* 'Он не из тех, кто оставит подстреленного кролика по другую сторону изгороди' [14]. Интересно, что в британском дискурсе данный сериал противопоставляется «Аббатству Даунтон», поскольку в нем не делается акцент на идеализированном отношении к слугам: *there is no Downton-style sentimentalising of servants* («здесь нет сентиментальности по отношению к слугам в стиле «Аббатства Даунтон») [15]. Фильм позиционируется не как «мыльная опера в духе «Аббатства Даунтон», рекламирующая фирму Yardley» (*the Yardley's soap opera of Downton Abbey*), а как серьезный фильм, основанный на глубоком произведении [Там же].

Еще одним сериалом, создающим благоприятный образ аристократии, является «Корона» («The Crown»). В фильме, формально охватывающем период от 1947 до 1964 годов, королева Елизавета II предстает перед зрителем обычной маленькой девочкой, обожающей отца, влюбленной в мужа молодой женщиной, любящей и чуткой матерью своих детей, что не может не вызывать у зрителя эмпатию, способствующую восприятию образов и постижению посыла фильма [11]. Принц Филипп восхищается Елизаветой, хотя иногда склонен к борьбе за власть в семье и ревнует жену к ее высокому положению, при этом он порядочный отец, активно участвующий в воспитании детей, что приближает его образ к современному представлению о британском мужчине.

Королева Елизавета и принц Филипп очаровательны, словно персонажи волшебной сказки, но некоторые нюансы создают им имидж людей, имеющих нечто общее с обычными гражданами. Например, несмотря на королевские почести, по мнению премьер-министра, королева непривередлива в еде: *Your food belongs to the nursery* 'Такую еду подают в детской'. Елизавета II не получила формального образования, что может противоречить современному представлению об успешном государственном деятеле. Ради брака с Елизаветой, тогда еще не являющейся королевой, Филипп отказывается от титулов, которыми он обладает по праву рождения, и становится британским подданным. Зрителю напоминают, что во время Второй мировой войны Елизавета работала механиком, а Филипп воевал за Британию на флоте, хотя его родственники были связаны с нацистской Германией.

Очевидно, что указанные сериалы создают комплиментарный и более близкий наивному зрителю портрет высшего общества на фоне изменений в жизни Великобритании XX века. Аристократы демонстрируют ум, умеренность, уравновешенность, чувство стиля, патриотизм. В фильмах предпринимается попытка позиционировать их как носителей культурных и духовных ценностей, преданных родине и способных меняться на благо общества под воздействием требований нового времени. Такой собирательный образ не является характерным для британского искусства XX–XXI веков и свидетельствует о попытке рефрейминга художественного и общественного дискурса посредством кинопроизведений, создающих совместно с иными средствами информации новое образно-схематическое пространство и, следовательно, осуществляющих контейнирование эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Fauconnier, G.* The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities / G. Fauconnier, M. Turner. – N. Y. : Basic Books, 2003. – 440 p.
2. *Lakoff, G.* Philosophy in the flesh : the embodied mind and its challenge to western thought / G. Lakoff, M. Johnson. – N. Y. : Basic Books, 1999. – 624 p.
3. *Rosenbaum, B.* Metaphor and Psychoanalysis: Containers, Mental Space, and Psychodynamics / B. Rosenbaum, D. Garfield // *PsyArt: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts* [Electronic resource]. – Dec. 1, 2001. –

Mode of access : http://psyartjournal.com/article/show/rosenbaum-metaphor_and_psychoanalysis_containers_mental_space_and_psychodynamics.html. – Date of access : 20.9.2019.

4. *Bion, W. R.* Learning from Experience / W. R. Bion. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2004. – 126 p.

5. *Лотман, Ю. М.* Семиотика кино и проблема киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.

6. *Караулов, Ю. Н.* Активная грамматика и ассоциативная вербальная сеть / Ю. Н. Караулов. – М. : ИРЯ РАН, 1999. – 180 с.

7. *Соловьёва, М. А.* «Аббатство Даунтон» как прецедентный текст англоязычного дискурса / М. А. Соловьёва // Вестн. МГЛУ. Сер. 1, Филология. – 2019. – № 1 (98). – С. 104–110.

8. *Riesenberg-Malcolm, R.* Bion's Theory of Containment / R. Riesenberg-Malcolm // Kleinian Theory: a contemporary perspective / С. Bronstein. – London : 2006. – Chapter 12. – P. 165–180.

9. *Гадамер, Х.-Г.* Истина и метод: Основы филос. герменевтики; пер. с нем. / Х.-Г. Гадамер; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

10. *Lakoff, G.* The political mind: why you can't understand 21st-century politics with an 18th-century brain / G. Lakoff. – N. Y. : Viking, 2008. – 292 p.

11. *Соловьёва, М. А.* Роль дистантных отношений в структурировании и понимании английского художественного текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / М. А. Соловьёва. – Минск, 2005. – 183 л.

12. *Kamp, D.* The Most Happy Fellowes / D. Kamp // Vanity Fair [Electronic resource]. – 8.11.2012. – Mode of access : <https://www.vanityfair.com/culture/2012/12/julian-fellowes-downton-abbey>. – Date of access : 28.10.2019.

13. *Fellowes, J.* Downton Abbey: Series creator Julian Fellowes reveals how his own father inspired Lord Grantham – but that none of it would have happened without the real-life Countesses of Grantham / J. Fellowes // Daily Mail [Electronic resource]. – 8.9.2012. – Mode of access : <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2199205/Downton-Abbey-Series-creator-Julian-Fellowes-reveals-father-inspired-Lord-Grantham.html>. – Date of access : 28.10.2019.

14. *Lawrence, B.* Parade's End's brilliance continues, although the tone is darker / B. Lawrence // The Telegraph [Electronic resource]. – 7.9.2012. – Mode of access : <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/tv-and-radio-reviews/9528206/Parades-End-episode-three-BBC-Two-review.html>. – Date of access : 28.10.2019.

15. *Robson, D.* Parade's End on BBC: Why we can't resist these hateful heroines / D. Robson // The Telegraph [Electronic resource]. – 31.8.2012. – Mode of access : <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/9508910/Parades-End-on-BBC-Why-we-cant-resist-these-hateful-heroines.html>. – Date of access : 28.10.2019.

The article studies the role of British TV series, treated as precedent texts of English culture, using such notions of psychology and cognitive science as container, containment and the contained. The article expresses an opinion that films, being mediator containers, fulfil the function of containment for the viewer by forming schematic representations of historical epochs, events and personalities.

Поступила в редакцию 15.11.2019 г.