

*Г. С. Павловец*

### **О некоторых аспектах создания эмотивного «коммуникативного портрета» персонажа в сценариях и кинотекстах**

На материале прецедентных для советской эпохи пяти киносценариев и аудиоряда соответствующих им кинолент рассматривается механизм представления информации об коммуникативном поведении русскоязычных персонажей-субъектов отрицательных эмоций – недовольства, возмущения, злости, гнева, обиды. При этом кинофильм понимается как особый тип текста – кинотекст. С целью выявления особенностей представления информации об эмотивном коммуникативном поведении персонажей всех рангов в сценариях и кинотекстах выявляется особый тип микротекста – эмотивная сюжетная единица (ЭСЕ), – рассматриваются ее специфика, типы и функции в нарративе. Устанавливается связь ЭСЕ с микроуровнем создания эмотивного коммуникативного портрета персонажа, выявлены пять моделей соединения ЭСЕ, соответствующие его макроуровню. Отмечены основные типы преобразований ЭСЕ от сценария к кинотексту, охарактеризована их связь с макроуровнем создания эмотивного коммуникативного портрета персонажа как условие психологической достоверности его образа.

Ключевые слова: лингвистика текста, коммуникативное поведение, эмотивность, отрицательные эмоции, реплика, сценарий, кинотекст.

*Galina S. Pavlovets*

### **About some aspects of creating an emotive "communicative portrait" of a character in scripts and film texts**

On the basis of five movie screenplays that were precedent for the Soviet era and an audio series of movies corresponding to them, the mechanism of presenting information about the communicative behavior of Russian-speaking characters-subjects of negative emotions – discontent, indignation, malice, anger, resentment is considered. In this case, a movie is understood as a special type of text – a cinema-text. In order to identify the features of the presentation of information about the emotive communicative behavior of characters of all ranks in screenplays and cinema-texts, a special type of microtext is revealed – an emotive plot unit (EPU), its specifics, types and functions in the narrative are considered. A connection is established between the EPU and the microlevel of creating an emotive communicative portrait of a character; five models of the EPU connection are identified, corresponding to its macrolevel.

The main types of EPU transformations from the script to the cinema-text are noted, their connection with the macrolevel of creating an emotive communicative portrait of a character is characterized as a condition for the psychological reliability of his image.

Key words: linguistics of a text, communicative behavior, emotiveness, negative emotions, replica, screenplay, cinema-text.

В лингвистике конца XX – начала XXI в. возрос интерес к языковым процессам в связи с «психическими, социальными, этнокультурными характеристиками» [6, с. 14]. За рубежом и на постсоветском пространстве (например, Волгоградская школа эмотиологии, изучающая *homo sentiens* («человека чувствующего» – по В.В. Шаховскому [17, с. 26]) активно разрабатывалось направление исследований «эмоции и язык». Однако все еще «ощущается явный недостаток информации о когнитивных и эмоциональных структурах, участвующих в планировании сложных речевых действий» [6, с. 93].

Актуальны вопросы взаимосвязи эмоциональной, когнитивной сферы человека и коммуникации и в наши дни. В «тренде» – исследования по распознаванию эмоций, установок, оценок в текстах с целью повышения уровня обслуживания [19; 20; 22], междисциплинарные научные взаимодействия по моделированию эмоций для систем искусственного интеллекта [18; 23]. Но эти исследования ведутся либо на материале письменного сегмента Интернета (обзоры, записи в блогах, сообщения), либо недостаточно иллюстрируют лингвистический аспект эмоций. В то же время эмоциональная функция языка, на которую указывал К. Бюлер [1], ярко проявляется в эмоциональном общении – «спровоцированном эмоциогенными событиями (обычно сопровождаемыми речевыми действиями)» [6, с. 68]. Мы согласны, что «больше всего индивидуальные особенности речевого портрета личности проясняют экзистенциальные сферы коммуникативного континуума, т. е. речевые ситуации, несущие в себе элементы психологического напряжения»<sup>1</sup> и рассматриваем «языковых личностей» (по Ю. Караулову [3]) как субъектов отрицательных эмоций.

Естественный язык – это система, которая вписывается в более широкое понятие семиотики. Эта наука реализуется в многообразии знаковых систем, по-разному «кодирующих» одни и те же явления окружающего мира. Проблеме передачи идентичного содержания средствами естественного языка, с одной стороны, и искусственных знаковых систем – с другой – посвящены

---

<sup>1</sup> Седов К. Ф. Языковая личность в аспекте психолингвистической конфликтологии // Электронный сборник статей конференции «Диалог 2002». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dialog21.ru/digest/2002/articles/sedov/> (дата обращения: 29.03.2021).

исследования А. А. Реформатского [11], Ю. М. Лотмана [7; 8], Ю.Н. Тынянова [14], Ю. Г. Цивьяна [8; 16] и др. В эпоху «всеобщей экранизации культуры» [4] актуальным для лингвистики текста становится рассмотрение произведений на языке кино.

Мы принимаем лингвистический подход, где произведения кино обладают основными текстовыми категориями (термин И. Р. Гальперина [2]), как, например, эмотивность [13]. Кинофильм рассматривается нами не как технический продукт, а как *кинотекст* – «связное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителем» [12, с. 37].

И текст сценария, и кинотекст оказываются «контейнерами знаков», вписанным в рамки «лингвосемиотической знаковой ситуации» [10, с. 50]. В паре сценария и кинотекста можно понять, как моделируется средствами разных семиотических систем один и тот же *образ предметов* и *ситуаций* внешнего мира [10, с. 45]. Цель исследования – выявление особенностей представления информации о коммуникативном поведении русскоязычных персонажей как субъектов отрицательных эмоций в каждом из указанных типов текстов.

Основой сопоставления стали микротексты, получившие название эмотивных сюжетных единиц (ЭСЕ). ЭСЕ включают указание на причину эмоции и эмоциональное реагирование героя в рамках одной коммуникативной ситуации с единством места и времени действия в данном эпизоде. В этом мы частично опирались на теоретические положения методики нарративного анализа В. Леннерт [21], согласно которой «структура нарратива есть конфигурация сюжетных единиц» (plot units) [21, с. 295] – особых схематизированных, типизированных ментальных структур, которые хранятся в памяти читателя в виде «свертки», а к числу очень распространенных сюжетных единиц относится ситуация с исходной негативной эмоцией как двигателем сюжета, побуждающим к «решению проблемы посредством интенций» [там же] (перевод данного источника мой – Г. П.).

В качестве материала нами использованы следующие сценарии: «Летят журавли» В. Розова; «Служебный роман» Э. Рязанова и Э. Брагинского; «Чужие письма» Н. Рязанцевой; «Осенний марафон» А. Володина; «Экипаж» Ю. Дунского и В. Фрида (далее сокращаются как ЛЖ, СР, ЧП, ОМ, Э) и свя-

занные с ними кинотексты, прецедентные на постсоветском пространстве. В них сценаристы сами являются режиссерами-постановщиками (Э. Рязанов), либо тесно сотрудничают с режиссером (В. Розов – с М. Калатозовым, А. Володин – с Г. Данелия, Ю. Дунский и В. Фрид – с А. Миттой, Н. Рязанцева – с И. Авербахом).

Вначале в сценариях были выделены ЭСЕ для персонажей, испытывающих в определенной коммуникативной ситуации отрицательные эмоции – недовольство, возмущение, злость, гнев, обиду. Отбор ЭСЕ проводился автором с опорой на данные словарей. Так, в примере ниже мимические проявления (гримаса), сопровождающие реплику героя, сыграли решающую роль при идентификации эмоции недовольства: – *А зачем <приглашать ко мне на вечеринку> Олю! – поморщился Самохвалов. – Впрочем, можно и ее... приходите часам к восьми... (СР)*. Мы опирались на то, что *кислая мина* и *сморщенный нос* относятся к концептуальным параметрам выражения недовольства по данным [9; 15]. Далее анализировались кинотексты, выполнялись записи аудиоряда и раскадровки.

На наш взгляд, и в сценариях, и в кинотекстах по функции в нарративе ЭСЕ можно подразделять на два типа: **событийные**, где эмотивное коммуникативное поведение героя является «движущей силой» сюжета – их нельзя опустить без смысловых потерь, они соотносятся с завязкой, развитием действия, кульминацией, – и **характеризующие**, которые создают психологически достоверный образ языковой личности [5]. Каждая из них представляет собой микроуровень реализации эмотивного коммуникативного портрета виртуальной языковой личности персонажа. Кратко поясним различия между этими типами.

Например, для флегматичного врача Ирины Бороздиной, чей родной брат пропал на войне без вести, и чью бывшую невесту Веронику она осуждает за предательство-измену, в сценарии В. Розова «Летят журавли» представлено девять ЭСЕ. Восемь из них раскрывают флегматичный характер героини и могут быть опущены при пересказе сюжета, – их можно отнести к характеризующим. Последняя, девятая ЭСЕ является событийной. Приведем примеры реплик из этой, финальной для Ирины ЭСЕ сценария. Сначала Ирина выражает недовольство расспросами Вероники о её муже (Марке, двоюродном брате Бориса), уходя от ответа: *Спроси у Марка*, а затем блокируя их при помощи возражения: *Ты не командуй!*, далее меняет стратегию общения на кооперирующую, возможно, чтобы уязвить девушку намеком на измену мужа. Новость шокирует Веронику, и она решает сама проверить услышанное: *Вероника. Ждать? Опять ждать?! Я и так все время чего-то*

*жду, жду, хватит!* Вероника круто повернулась и выбежала из комнаты (ЛЖ). Данная событийная ЭСЕ не может быть выброшена в силу сюжетной значимости: не сообщи Ирина Веронике местонахождение Марка, та не отправилась бы по указанному адресу, а ведь именно там произойдет одно из ключевых событий сценария, а затем и фильма.

На материале, описанном выше, нами установлено, что для пяти кинотекстов сохранено 278 ЭСЕ из 320 сценарных. При этом в сценариях событийные и характеризующие ЭСЕ соотносятся как 102:251, в кинотексте же соотношение событийных и характеризующих ЭСЕ составляет 95:183. Соответствие 1:2 наблюдается для всех рангов героев и справедливо для всех отрицательных эмоций, кроме гнева у главных, где соотношение обратное – 28:6. В кинотекстах соотношение событийных и характеризующих ЭСЕ сохраняется. В них также не меняется функциональная нагрузка ЭСЕ (когда характеризующая стала событийной, и наоборот) за счет изменений сюжета, правок текста и др. По-видимому, эта информация не переосмысливается без особых причин. Например, сюжетная линия секретаря Верочки и ее мужа Севы в «Служебном романе» урезана до телефонных разговоров из-за болезни актера А. Фатюшина.

На наш взгляд, событийные ЭСЕ нельзя считать более значимыми, ведь именно на комбинации этой пары функционально различных структур с разной сюжетной нагрузкой зачастую и построен эффект художественного текста. Так, при создании образа переводчика Бузыкина из «Осеннего марафона», – талантливого, но мягкотелого запутавшегося в любовном треугольнике, – событийные и характеризующие ЭСЕ сценария и кинотекста соотносятся как 7:6 и 15:11. И если характеризующие равномерно распределены по кинотексту, то концентр из пяти событийных, в которых поведение мягкого и уступчивого героя изменяется, последовательно реализован в итоговой части фильма. Именно сочетание характеризующих ЭСЕ «недовольство» и концентрированная подача событийных ЭСЕ «гнев» и «обида» как кульминация в развитии образа Бузыкина на последних 15 минутах экранного времени и организует эстетически значимый прием контраста, важный для решения эстетической задачи текста.

Кроме того, в сценарии и кинотексте отрицательные эмоции изображаются либо в статике, либо в динамике – за счет нескольких тесно связанных ЭСЕ, сменяющих друг друга «по возрастающей» либо наоборот. В сценарии и кинотексте все ЭСЕ, участвующие в создании эмоционального «коммуникативного портрета» героя, по-разному комбинируются с соседними: при помощи автономного вкрапления ЭСЕ в текст или цепной связи между не-

сколькими ЭСЕ. Подобная связь важна для реализации логики протекания отрицательных эмоций и последовательного раскрытия характера персонажа. Среди видов соединения ЭСЕ мы предлагаем выделять пять моделей:

1) Одиночная автономная ЭСЕ изображает переживание отдельной отрицательной эмоции, она не связана с соседними ЭСЕ. Это преобладающий тип ЭСЕ и в сценарии, и в кинотексте.

2) Концентр логического развития образован несколькими событийными ЭСЕ и продуктивен для развития действия. Здесь по-разному реализуется одна и та же отрицательная эмоция в зависимости от типа собеседника. В стартовой ЭСЕ эмоция не исчерпывает себя полностью, и это вызывает потребность в новой коммуникативной ситуации с иным собеседником. В примере ниже Федор Иванович узнает о лжи племянника, и его гнев обрушивается сначала на гостя (а), затем на Марка (б), усиливаясь: а) ***И увидав на лице Федора Ивановича выражение каких-то новых чувств, <Чернов> в замешательстве добавляет: – Неужели Марк Александрович обманывал меня и вас? Нет, не может быть, он даже деньги предлагал от вашего имени. Федор Иванович снимает с вешалки пальто и шапку Чернова и молча подает их ему. Чернов подхватил свою одежду и, пятясь, исчезает за дверью. Федор Иванович крупными шагами идет вдоль коридора и на ходу, сняв с головы белую медицинскую шапочку, расстегивает халат. (ЛЖ); б) В квартире Бороздиных. Федор Иванович ходит по комнате. Лицо его сосредоточенно и ожесточенно. Распахивается дверь, и входят Марк и Вероника. Марк (возбужденно). Дядя Федя, очень хорошо, что ты дома. Я прошу твоей помощи. Она просто дошла до хулиганства. Ворвалась к чужим людям и стала драться! Он подошел к Федору Ивановичу, но Федор Иванович остановил его словами: – Закрой дверь! – (...) И обернувшись к Марку, говорит: – Ты думаешь, кому-нибудь сына на войну отправлять хочется? Марк. Ты о чем? Федор Иванович (распялсь гневом) Или ты считаешь, что за тебя, за твое благополучие кто-то должен терять руки, ноги, глаза, челюсти, жизнь?.. А ты – ни за кого и ничто! Марк. У меня же броня, дядя Федя! Федор Иванович. (кричит) Броня?! Расскажи, как ты её получил! (ЛЖ).***

3) Цепь-возрастание. В общении с одним и тем же собеседником последовательно реализуются несколько ЭСЕ, причем они могут быть отдалены друг от друга. Очередная ЭСЕ вызвана возрастанием травмирующих действий, в том числе коммуникативных, со стороны слушающего. В примере ниже передается смена недовольства (а) возмущением (б): – *Иди и сама скажи <что не будешь выступать>! – Я? Но она <Вера Ивановна> со мной не*

разговаривает. – (а) **Знаю, все знаю!** – **Ангелина Григорьевна спешила и торопила кого-то на сцену.** – **Ты что, ко мне жаловаться пришла?** – Я не жалуюсь. Я никому даже не сказала ... что она меня ударила. Просто она очень нервная. Ее жизнь до этого довела. – (б) **Жизнь?!** – **Ангелина Григорьевна изумленно покосилась. Взяла Зину за подбородок.** – **А может быть, ты? Зиночка Бегункова?** (ЧП).

4) Контрастивный стык наблюдается, когда для развития образа героя важно показать контраст эмоций со сменой знака, степени активности, с её резким и внезапным прекращением. В следующем примере диапазон эмоций героини в неформальном телефонном разговоре меняется от стыда к возмущению: *У себя дома Калугина говорила в трубку: – Анатолий Ефремович, вы извините меня, пожалуйста, я вспыхнула... я себя неприлично вела... а как вы ушли, я сразу подумала, может быть, действительно не вы принесли этот злосчастный букет... – Нет, это на самом деле я! – грустно сознался Анатолий Ефремович. – Нет у вас ни стыда, ни совести! – взорвалась Калугина и швырнула трубку...* (СР).

5) Концентр-затухание передает смену более интенсивной эмоции в первой ЭСЕ – более слабой в последующей (-их) и имеет левую, более интенсивную, и правую, более слабую часть. Коммуникативный контакт возможен и с одним, и с несколькими лицами. В примере ниже редактор возмущен (а) срывом сроков переводчиком. Затем порыв затухает и возмущение сменяется недовольством (б): *а) – Андрей Палыч, ты так уж не расстраивайся. У тебя «Разбитая луна» в каком состоянии? – В каком? В разбитом. – Как это – в разбитом? Вот у меня записано: «Бузыкин. Десятое». А сегодня какое? Четвертое. Через неделю чтобы перевод был на столе. Мы ее пустим вместо этого Саймона. – Это мне не успеть. – Ну хорошо. Тринадцатого сдашь? Тринадцатое – крайний срок. – Не знаю. Придется ночью сидеть... б) – Посиди, посиди. Для здоровья полезней, чем по бабам бегать. В нашем возрасте. – По каким бабам? – заволновался Бузыкин. – Ленинград – маленький город, Андрей Палыч...*(ОМ).

На нашем материале оказывается, что в обоих типах текстов характеризующие ЭСЕ в большей степени отвечают за передачу эмоций в статике, чем событийные. Например, в сценариях представлено 201 из 272 характеризующих ЭСЕ, изображающих статичную модель эмоционального реагирования. При этом за передачу динамической картины эмоций в сценариях отвечают и событийные, и характеризующие ЭСЕ, но перевес происходит в сторону событийных: 77 из 98 (то есть 79% от данного типа ЭСЕ) по сравнению с характеризующими – 70 из 272 (то есть 26% от всех характеризующих ЭСЕ).

Перечисленные модели представляют собой макроуровень реализации эмотивного коммуникативного портрета виртуальной языковой личности, поскольку предполагают переход от одной ЭСЕ к другой и учет смысловых связей между ними. Подобный учет композиционной последовательности ЭСЕ одного и того же героя в их вертикальном, парадигматическом «срезе» позволяет понять, как изменяется эмоциональный коммуникативный «портрет» языковой личности в целом.

Не менее интересно сопоставить сценарий и кинотекст на макроуровне ЭСЕ, поскольку именно это может объяснить причину определенных различий между ними, в частности того, что касается определенных литературных правок в отношении реплик героев. Например, подвергаясь экранизации, одиночные ЭСЕ чаще всего не изменяют смыслового наполнения, но могут подвергаться усилению разговорного начала. Это чаще всего выражается в добавлении языковых средств разговорного стиля речи, изменении порядка слов в репликах и их сокращении, «упрощении» (далее переход от сценария к кинотексту будет отмечен стрелкой →): – *Безобразие, 12 часов, а он еще спит* → *Безобразие, 12 часов, а он спит (ЛЖ)*; – *Гад какой!* → – *Вот гад! (СР)*; – *Ты что, очумел? Опять сначала пошёл<переводить>, да? Зачем?!* → *Бузыкин, ты что, очумел? Ты что, все заново начал? Зачем? (ОМ)*.

Динамическое же моделирование эмоций персонажа предполагает иной вариант правок сценарного текста ЭСЕ в том, что касается его реплик. Так, в кинотексте усилению может подвергаться контрастивный стык в той его части, которая отвечает за изображение более интенсивной отрицательной эмоции. Приведем в качестве примера контрастивного стыка двух эмоций одного и того же персонажа – стыда и возмущения – кинотекстовый аналог описанного в пункте 4 списка речевого поведения директора Калугиной: – *Алё? Анатолий Ефремович! Я... вчера...Мне...Бога ради, извините, я вчера немножко вспыхнула. И вела ...себя...не очень прилично...А сегодня на досуге я подумала...может быть, это действительно не вы принесли этот злосчастный букет? – Нет, Людмила Прокофьевна, это действительно я. – Ну знаете!... Хватит! Нет у вас ни стыда, ни совести! (СР)*.

Сравнивая данные ЭСЕ «стыд» и «возмущение», легко заметить, что кинотекстовый вариант стыда является более многословным, так как в нем присутствуют оговорки, hesitation *Я... Мне...*; слова-квантификаторы *немножко вспыхнула; вела себя не очень прилично*; междометия *Бога ради, извините*, создающие эффект спонтанной, непринужденной речи Калугиной, которая, устыдившись, тщательно подбирает слова, чтобы оправдать свое резкое поведение. А кинотекстовый аналог возмущения, в свою очередь, усиливает эту



эмоцию героини, так как помимо клишированного упрека *Нет у вас ни стыда, ни совести!* возмущение получает смысловое развитие в виде эмотивного речевого акта со значением отрицательной оценки *Ну знаете!* и побудительно-запретного высказывания *Хватит!* В результате, благодаря модификациям своего речевого наполнения обе ЭСЕ в совокупности становятся более выразительными. Тем самым их «соседство» делает более четкой и выразительной модель контрастивного стыка двух эмоций.

Достоверное изображение отрицательных эмоций персонажей всех рангов – одна из важных эстетических задач как сценария, так и кинотекста. Ее решению служит такой элемент текстов обоих типов, как эмотивная сюжетная единица (ЭСЕ). Эта сложная с семиотической точки зрения структура комплексно передает информацию об эмоциональном коммуникативном поведении персонажа. Сохранение сценарных ЭСЕ – это основа кинотекста. Характеризующие и событийные типы ЭСЕ являются дистрибутивными по функциональной нагрузке, так как в равной степени отвечают за создание качественного художественного текста и представляют собой микроуровень создания «эмотивного коммуникативного портрета» персонажа. На макроуровне за его создание отвечает композиционная последовательность ЭСЕ, которая может быть представлена в виде пяти моделей – одиночной автономной ЭСЕ, цепи-возрастания, контрастивного стыка, концентра-затухания, центра логического развития. Данные модели имеют собственную логику развития и специфику перехода в кинотекст в зависимости от статичного или динамичного принципа изображения эмоций. Языковые средства создания ЭСЕ на микроуровне и макроуровне способствуют созданию психологически достоверного образа персонажа.

#### Список литературы

1. Бюлер Карл. Теория языка. М.: Прогресс, 1993.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования 3-е изд., стер. М.: УРСС, 2005. 137 с.
3. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 363 с.
4. Карпилова А. Время всеобщей экранизации культуры // Наука и инновации. 2008. № 6 (64). С. 9–11.
5. Корбут (Павловец) Г. С. Эмотивные сюжетные единицы со значением активных отрицательных эмоций в литературных произведениях и кинотекстах // Вестник Мозырского университета. 2012. № 4 (37). С. 132–137.
6. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: монография. Волгоград: Перемена, 2001. 495 с.
7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
8. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 108 с.

9. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; под рук. Ю. Д. Апресяна. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2004. 1417 с.
10. Попова З. С. Семиотические аспекты когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2006. № 2. С. 45–52.
11. Реформатский, А. А. О перекодировании и трансформации коммуникативных систем // Исследования по структурной типологии. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 208–215.
12. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурного анализа). М.: «Водолей Publishers», 2004. 164 с.
13. Сорокин Ю. А. Текст: цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М.: Наука, 1982. С. 61–73.
14. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
15. Тысяча состояний души: краткий психолого-филологический словарь / Т. В. Летягова, Н. Н. Романова, А. В. Филиппов. 3-е изд., стер. М.: Флинта: Наука, 2011. 423 с.
16. Цивьян Ю. М. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 336 с.
17. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
18. Aman S. Identifying Expressions of Emotion in Text / S. Aman, S. Szpakowicz // Text, Speech and Dialogue: TSD 2007. Lecture Notes in Computer Science: Vol. 4629. Berlin-Heidelberg, Springer, 2007. P. 196–205.
19. Emotion Modeling in Social Simulation: A Survey/ Mathieu Bourgais [et al.] // Journal of Artificial Societies and Social Simulation. 2018. № 21(2)-5. 22 p.
20. Emotion Modeling: Towards Pragmatic Computational Models of Affective Processes / Tibor Bosse [et al.]. Berlin-Heidelberg, Springer, 2014. 167 p.
21. Lehnert W. G. Plot units and narrative summarization // Cognitive Science 4. 1981. P. 293–331.
22. Liu, Bing. Sentiment Analysis: Mining Opinions, Sentiments, and Emotions / Bing Liu. Cambridge University Press, 2015. 381 p.
23. RuSentiment: An Enriched Sentiment Analysis Dataset for Social Media in Russian / Rogers A. [et al.] // Proceedings of the 27th International Conference on Computational Linguistics (COLING 2018), August, 2018, Santa Fe, NM. P. 755–763.

### References

1. Byuler, Karl (1993). *Teoriya yazyka* [Language theory]. М.: Progress. (In Russian).
2. Gal'perin, I. R. (2005). *Tekst kak ob"ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. 3-е изд., стер. М.: URSS. 137 p. (In Russian).
3. Karaulov, Yu. N. (1987). *Russkii yazyk i yazykovaya lichnost'* [Russian language and language personality]. М.: Nauka. 363 p. (In Russian).
4. Karpilova, A. (2008). *Vremya vseobshchei ekranizatsii kul'tury* [Time of general screen adaptation of culture]. *Nauka i innovatsii* [Science and innovations]. № 6 (64). P. 9–11 (In Russian).
5. Korbust (Pavlovets), G.S. (2012). *Emotivnye syuzhetnye edinitsey so znacheniem aktivnykh otritsatel'nykh emotsii v literaturnykh proizvedeniyakh i kinotekstakh* [Emotive plot units with the meaning of active negative emotions in literary works and cinema texts]. *Vestnik Mozyrskogo universiteta* [Bulletin of Mozyr University]. 2012. № 4 (37). P. 132–137 (In Russian).

6. Krasavskii N. A. (2001). *Emotsional'nye kontsepty v nemetskoj i russkoj lingvokul'turakh: Monografiya*: [Emotional concepts in German and Russian linguocultures: Monograph]. Volgograd: Peremena. 495 p. (In Russian).
7. Lotman Yu. M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallin: Eesti raamat. 135 p. (In Russian).
8. Lotman, Yu. M. and Tsiv'yan Yu. G (1994). *Dialog s ekranom* [Dialogue with the screen]. Tallinn: Aleksandra. 108 p. (In Russian).
9. *Novyi ob'yasnitel'nyi slovar' sinonimov russkogo yazyka* (2004) [New explanatory dictionary of synonyms of the Russian language]. Ros. akad. nauk, In-t rus. yaz. im. V. V. Vinogradova; pod ruk. Yu. D. Apresyana [Rus. acad. Sciences, Institute of Rus. lang. named after V.V. Vinogradov; under the direction of. Y.D. Apresyan]. 2<sup>nd</sup> edition. M.: Yazyki slavyan. kul'tury. 1417 p. (In Russian).
10. Popova, Z. S. (2006). *Semioticheskie aspekty kognitivnoi lingvistiki* [Semiotic aspects of cognitive linguistics]. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki* [Questions of cognitive linguistics]. № 2. P. 45–52 (In Russian).
11. Reformatskii, A. A. (1963). *O perekodirovanii i transformatsii kommunikativnykh sistem. Issledovaniya po strukturnoi tipologii* [About re-coding and transformation of communicative systems]. M.: Izd-vo AS USSR. P. 208–215. (In Russian).
12. Slyshkin, G. G. (2004). *Kinotekst (opyt lingvokul'turnogo analiza)* [Cinematext (experience of linguocultural analysis)]. M.: Vodolei Publishers. 164 p. (In Russian).
13. Sorokin, Yu. (1982). A. *Tekst: tsel'nost', svyaznost', emotivnost'* [Text: integrity, coherence, emotiveness]. *Aspekty obshchei i chastnoi lingvisticheskoi teorii teksta* [Aspects of general and private linguistic theory of text]. M.: Nauka. P. 61–73 (In Russian).
14. Tynyanov, Yu. N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary history. Cinema]. M.: Nauka. 576 p. (In Russian).
15. Letyagova, T. V., Romanova, N. N., Filippov, A. V. (2011). *Tysyacha sostoyanii dushi: kratkii psikhologo-filologicheskii slovar'* [A thousand states of mind: a short psychological and philological dictionary]. 3-e izd., ster. M.: Flinta: Nauka. 423 p. (In Russian).
16. Tsiv'yan, Yu. M. (2010) *Na podstupakh k karpalistiche: dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino* [On the approaches to carpalistics: movement and gesture in literature, art and cinema]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie. 336 p. (In Russian).
17. Shakhovskii, V. I. (2008). *Lingvisticheskaya teoriya emotsiy* [Linguistic theory of emotions]. M.: Gnosis. 416 p. (In Russian).
18. Aman, S., Szpakowicz, S. (2007). *Identifying Expressions of Emotion in Text. Text, Speech and Dialogue: TSD 2007. Lecture Notes in Computer Science: Vol. 4629*. Berlin-Heidelberg, Springer, 2007. P. 196–205.
19. Mathieu Bourgais [et al.] (2018). *Emotion Modeling in Social Simulation: A Survey*. *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*. 2018. № 21(2)-5. 22 p.
20. Tibor Bosse [et al.] (2014). *Emotion Modeling: Towards Pragmatic Computational Models of Affective Processes*. Berlin-Heidelberg, Springer, 2014. 167 p.
21. Lehnert, W. G. (1981). *Plot units and narrative summarization*. *Cognitive Science* 4. 1981. P. 293–331.
22. Liu Bing (2015). *Sentiment Analysis: Mining Opinions, Sentiments, and Emotions*. Cambridge University Press, 2015. 381 p.
23. Rogers, A. [et al.] (2018). *RuSentiment: An Enriched Sentiment Analysis Dataset for Social Media in Russian // Proceedings of the 27th International Conference on Computational Linguistics (COLING 2018)*, August, 2018, Santa Fe, NM. P. 755–763.