

СОВРЕМЕННЫЙ КИНОСЦЕНАРИЙ КАК ОБЛАСТЬ ТРАНСФОРМИРУЮЩЕЙСЯ РЕАЛЬНОСТИ ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА К КИНОДИСКУРСУ

Т. Г. Волошина,
кандидат филологических наук, доцент
кафедры второго иностранного языка, НИУ «БелГУ»

В. В. Лихачева,
старший преподаватель
кафедры второго иностранного языка, НИУ «БелГУ»

Современная лингвистика изучает разные аспекты дискурса. Генеративная лингвистика описывает процессы моделирования текстов с синтаксической и семантической точки зрения. Семиотика рассматривает дискурс как последовательность знаков любого типа. Коммуникативная лингвистика занимается анализом внутритекстовых диалогических структур. Прагматика изучает коммуникативные стратегии и особенности применения в анализе дискурса теории речевых актов. Формальная лингвистическая школа продолжает исследование грамматических средств как способов связи предложений в тексте и выражения тех или иных смыслов.

Глубокая теоретическая проработка вопросов структуры и толкования текстов обусловила пристальное внимание лингвистов к анализу текстов разных жанров. Жанровый анализ способствует выделению общих и индивидуальных характеристик текстов, выяснению прагматических функций текста в соответствии с его жанровой принадлежностью, выявлению внутренних формальных закономерностей строения текстов.

Текст киносценария как объект лингвистического исследования изучается в различных направлениях, его рассматривают с точки зрения фонетических, морфологических, семантических, стилистических, синтаксических особенностей (М.И. Андроникова, М.В. Вербицкая, В.С. Виноградова, Г.П. Завальская, А.И. Липкова, Л.В. Полубиченко).

Термин *сценарий* изначально принадлежит искусствоведению: театроведению и кинематографии. Словарь театра Патриса Пави определяет *сценарий* как «термин, который первоначально означал «декорации» и определял канву пьесы». «Сценарий содержал указания относительно краткого содержания, действия, манеры исполнения, а в настоящее время термин «сценарий» употребляется только в кино, где содержатся подобного рода указания» [1].

В большинстве толковых словарей, наряду с другими значениями, *сценарий* рассматривается, прежде всего, как литературно-драматическое произведение. Театральные деятели используют термин «сценарий» для обозначения записей рабочих документов, излагающих подробную схему пьесы, различая при этом (1) режиссёрский рабочий план-проект для постановки спектакля, (2) схематический план пьесы, предназначенный для драматурга, в котором излагается фабула, намечены последовательность и содержание отдельных сцен и темы разговоров действующих лиц, (3) подробный план сценической композиции и тексты диалогов («текстовики»), разрабатываемые разными авторами (как правило, сценаристами драматургии «малых форм») [2].

Таким образом, в теории и практике театрального искусства термин «сценарий» трактуется достаточно широко, обозначая и литературное произведение, и план пьесы, и список действующих лиц.

Термин *киносценарий* не фиксируется в общих или специальных словарях, за исключением словарей Интернет-ресурсов, в которых киносценарий трактуется как *литературно-драматическое произведение, написанное как основа для постановки кино- или телефильма* [<http://www.superlinguist.com>].

В английском языке существуют два аналога русского термина «киносценарий» – *a screenplay* и *a script*, которые трактуются в достаточно широком смысле: произведение в

письменной форме, которое написано специально для постановки фильма или телевизионной программы («*a written work that is made especially for a film or television program*»).

В Британской энциклопедии интернет-ресурсов киносценариям посвящена специальная словарная статья, в которой под этим термином рассматриваются тексты первоисточников или адаптированные тексты, причем выделяется два вида киносценариев: *авторский*, разработанный режиссёром или сценаристом самостоятельно, и *коммерческий* сценарий, созданный по специальному заказу: *Screenplays can be original works or adaptations from existing pieces of writing, they are generally divided into two kinds; a 'spec' screenplay, and a commissioned screenplay. A speculative screenplay is usually invented solely by the screenwriter, though spec screenplays can also be based on established works. A commissioned screenplay is written by a hired writer. The concept is usually developed long before the screenwriter is brought on* [<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/screenplay>].

В настоящее время большую популярность приобретают авторские киносценарии («*spec*» *screenplays*, «*spec*» *scripts*), которые, как правило, являются творчеством одного художника и не предполагают оплату за его труд, в отличие от коммерческого сценария («*commissioned*» *screenplay*), написанного на заказ с оговоренной суммой вознаграждения. Именно в авторских сценариях максимум внимания уделяется сценической композиции и диалогам, тогда как детальное описание технических параметров не принято: *the major components of a «spec» (speculative screenplay) invented solely by the screenwriter with no upfront payment, or a promise of payment, are action and dialogue and technical direction is of a minimum* [3].

Отличительной чертой любого киносценарного текста является наличие так называемого *слаг лайн* (slug line), то есть пространственно-временных параметров, которые информируют актёров об изменении времени и места действия, и включают три главные части:

- 1) пространство: сцена внутреннего или внешнего характера;
- 2) место действия: где конкретно происходит действие;
- 3) время: в какое время суток происходит действие.

(Unique to the screenplay is the use of slug lines, in a screenplay it tells the reader that the story has changed in location or time, it comprises three parts:

1. *INT. or EXT. – is the scene an interior or exterior scene?*
2. *LOCATION – where does the action take place?*
3. *DAY or NIGHT – what is the time of the day?*)

[<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/118048/cinematography>].

В отличие от термина *screenplay*, который реализуется только в одном значении, относительный синоним *script* полисемантичен и имеет более широкий диапазон значений: драматический сценарий, сценарий для кинофильмов, книг, состав актёров:

- *a script is a document that outlines every aural, visual, behavioral, and lingual element used in screenplay writing,*

- *the written text of a stage play, screenplay or broadcast, specifically: the one used in production or performance.*

Следовательно, единственные значения, которые представляют для нас интерес в свете данного исследования, это термин *scriptment*, который обозначает письменный текст с подробным описанием визуального и языкового материала кинодискурса.

В конце XX – начале XXI вв. в индустрии кинодискурса появился новый термин – *scriptment*, который сочетал элементы сценария (*script*) – диалогические тексты – и план фильма (*treatment*), включающий пошаговые действия:

A scriptment is a written work by a movie or television screenwriter that combines elements of a script and treatment, especially the dialogue elements, which are formatted the same as in a screenplay, it is also comparable to a step outline: the main text body is similar to an elaborate draft treatment [<http://en.wikipedia.org/wiki/Scriptment>].

Данный тип сценария был введён американским киносценаристом Джеймсом Кэмероном в 1984 г. при работе над сценарием фильма «Человек Паук», однако, широкое употребление термин *scriptment* получил после появления в интернет-пространстве сценария к фильму «Аватар» в 2009 г., который был снят при помощи новейших технологий, в связи с чем потребовалось внести изменения в киносценарный текст, подразумевающие подробное описание технической стороны.

Текст скриптмента адресован большому числу специалистов (операторам, звукорежиссёрам, киномеханикам, киномонтажникам, постановщикам трюков, каскадёрам, продюсерам), описание объёма работ которых отражается в тексте сценария. В зависимости от тематики, жанра кинофильма, техническое описание может превышать другие части текста киносценария (диалоговый материал и авторские ремарки) в два, три раза, а фильмы в формате 4D до пяти раз [3].

В данной статье мы не пользуемся термином *скриптмент*, поскольку рассматриваем киносценарии без технических описаний.

Специфика сценария, по мнению исследователей, заключается в том, что «киносценарный текст обладает бинарной структурой: он обращен и к литературе, и к кинематографу, он хранит память о предшествующих эпохах развития литературы, обнаруживает возврат к её риторическим формам, но в нём всегда есть и предчувствие будущего» [4].

В теории и практике киноиндустрии в значении *киносценарий* на сегодняшний день существует множество однопорядковых, но не взаимозаменяемых понятий: *адаптированный текст*, *дайджест*, *предтекст*.

На вопрос, можно ли считать киносценарий адаптированным текстом, И.А. Мартянова отвечает отрицательно. Термин *адаптированный текст*, то есть текст облегчённый, по мнению исследователя, является неточным, так как сценарий предназначен для перевода в текст другой семиотической системы, а традиционная литературная адаптация предполагает сохранение семиотической системы при изменении задач коммуникации и стиля произведения.

Понятие *дайджест*, употребляемое в сценаристике, представлено двумя лексико-семантическими вариантами: «1) издание, содержащее адаптированное изложение художественного произведения; 2) периодическое издание, перепечатающее (часто сокращенно) материалы из других изданий» [5]. Однако данный термин применим только к киносценариям, написанным по мотивам художественного произведения и, кроме того, лексема *дайджест* не полностью отражает сущностные характеристики сценария в связи с тем, что дайджесты подвергаются сокращению и /или упрощению, а сценарные тексты представляют собой результат сложной переработки текста-первоисточника, в котором наряду со свёртыванием присутствует и развёртывание, а также их разнообразные вариации [4].

Определение киносценария как *предтекста*, с одной стороны, представляется нам удачным, поскольку, действительно, киносценарий не предназначен к прочтению лицами, не имеющими отношения к киносъёмке, и обретает полную жизнь при переводе в другой семиотический код – реализации в фильме, создающем текст. Однако существует и другая точка зрения, согласно которой предтекстами всегда являются черновики и подготовительные материалы, не имеющие отношения к семиотическому переводу (Мартянова 2004, Ямпольский 1988, Forman 2002). В данной работе мы не употребляем термин *предтекст* по отношению к киносценарию, поскольку в рамках нашего исследования сам процесс и результат перевода исходного вербального кода в семиотическую систему иного порядка не имеет большого значения.

Обилие существующих для описания терминов обусловлено тем, что киносценарий, вследствие своей ориентированности на семиотический перевод, оказался текстом, не вписывающимся целиком в существующие типологии.

В рамках данного исследования мы рассматриваем сценарий как литературно-драматический текст, включающий все диалоги и авторские ремарки, на основе которого был создан конечный кинопродукт.

Представляя собой текст, киносценарий обладает соответствующими текстовыми характеристиками.

В рамках традиций французского структурализма Ц. Тодоров определяет основные *текстовые параметры* – *вербальный, синтаксический и семантический*. *Вербальный* параметр образуется использованными языковыми средствами, «конкретными предложениями, формирующими текст». *Синтаксический* параметр определяется соотношением частей текста, синтагматикой объективированных единиц языка, тогда как *семантический* отражает глобальный смысл текста и определяет части, на которые распадается смысл [6].

Финский лингвист Н.Э. Энkvист рассматривает характеристики текста в трёх ракурсах, выделяя *тему* (topic), *фокус* (focus) и *связь* (linkage) [7]. В *теме* отражается основное содержание текста, *фокус* составляют маркированные элементы текста (слова, словосочетания, предложения, а также стилистические приёмы), *связь* используется для объединения различных отрезков высказывания. Таким образом, мы видим, что семантические характеристики в концепции ученого превалируют над структурными: языковые средства обретают значимость только в том случае, если представляют собой ключевые элементы. При анализе текста с этой точки зрения первостепенное внимание уделяется распределению смысловой нагрузки.

Следует отметить, что, с одной стороны, текст сценария, являющийся основой разнопланового кинотекста, было бы удобно анализировать в соответствии с выявленными Н. Энkvистом категориями *тема, фокус и связь*, поскольку для переработки одного текста в текст другого типа становятся особенно важными макро- и микросемантические связи.

С другой стороны, общий филологический анализ не дает глубинного понимания природы этих связей, и должен обязательно сопровождаться структурным анализом.

В отечественном языкознании И.Р. Гальпериным была разработана система характеристик текста, основными из которых являются *целостность, связность, членимость, информативность, модальность, завершенность* [8]. В дальнейших исследованиях к перечисленным свойствам текста были добавлены *локальная и темпоральная отнесённость (хронотоп), антропоцентричность, прагматическая направленность* [9].

Перечисленные выше свойства носят универсальный характер: данные характеристики свойственны различным типам текста, включая и киносценарий, но приемлемы к сценарию с учетом определенных трансформаций.

Целостность ориентирована на смысл текста и обусловлена законами его восприятия, стремлением читателя, декодирующего текст, соединить все компоненты в единое целое. Впечатление целостности произведения возникает потому, что в «следующих друг за другом отрезках текста существует некоторая смысловая нить, которая создает линейный характер восприятия сообщения. Эта нить может иногда привести к перемещению фокуса сообщения от основной темы к побочной. Однако эта побочная тема все же опосредованно связана с основной ассоциативными и коннотативными отношениями. Можно сказать, что между удаленными друг от друга отрезками текста появляется смысловая соотнесенность, которая тем определеннее кристаллизуется, чем ближе эти отрезки расположены и чем заметнее в них формально-грамматические и лексико-семантические связи» [8].

Как отмечает Г.Г. Слышкин, специфика *целостности* кинодискурса заключается в тесной интеграции вербальной и невербальной составляющих; наличии четких временных (экранное время) и пространственных (двухмерное изображение на киноэкране) рамок; наличии сигналов, обозначающих начало фильма – логотипа киностудии, начальных титров, название фильма» [10].

Что касается сценарного текста, следует отметить, что целостность восприятия сценария обуславливается его фабулой, в соответствии с которой происходит связь элементов текста.

Категория *связность* текста, которая служит созданию *целостности*, в большей степени лингвистична, нежели целостность: она обусловлена линейностью компонентов текста. Данная категория внешне выражается на уровне синтагматики слов, предложений, текстовых фрагментов. Связность текста характеризуется посредством раскрытия сущности терминов *когезия* и *континуум*, вводимых в научный оборот И.Р. Гальпериным применительно к теории анализа текста: «когезия – это особые виды связи, обеспечивающие континуум, т.е. логическую последовательность, (темпоральную и/или пространственную) взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий» [8]

Л.М. Кольцова и О.А. Лунина, в свою очередь, выделяют два типа связности текста – когезию и когерентность. «*Когезия* (от лат. *cohaesi* – «быть связным»), или локальная связность, – связность линейного типа, выражаемая формально, преимущественно языковыми средствами. Она базируется на местоименной субституции, лексических повторах, наличии союзов, соотнесенности грамматических форм и др. *Когерентность* (от лат. *cohaerentia* – «сцепление»), или глобальная связность, – связность нелинейного типа, объединяющая элементы разных уровней текста (например, заглавие, эпиграф, «текст в тексте» и основной текст и др.); важнейшие средства создания когерентности – повторы (прежде всего слов с общими семантическими компонентами) и параллелизм [9].

В предложенной типологии Л.М. Кольцовой и О.А. Луниной свойство когерентности соотносится с континуумом и даже цельностью, выделенными И.Р. Гальпериным.

Связность текста составляет диалектическое единство с категорией *членимости*. И.Р. Гальперин выделяет два типа *членимости*: 1. *объёмно-прагматическую*, 2. *контекстно-вариативную*. К первому типу автор относит членение текста на тома, книги, части, главы, главки, отрывки, абзацы и сверхфразовые единства; ко второму – следующие формы речетворческих актов: 1. речь автора: а) повествование, б) описание, в) рассуждение автора; 2. чужую речь: а) диалог, б) цитацию, в) несобственно-прямую речь [8].

Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин, анализируя особенности членения текста, расширили классификацию членимости И.Р. Гальпериным, выделив *структурно-смысловую* членимость: «считаем необходимым членение текста на сложные синтаксические целые (или сверхфразовые единства) выделить в особую разновидность членения, так как при этом учитывается не только объем (размер) частей и установка на внимание читателя, но в первую очередь внутреннее содержательное и структурно-композиционное устройство ССЦ» [11].

При *объёмно-прагматическом членении*, которое заключается в графическом оформлении частей текста, специфической особенностью текста киносценария, как и драматического текста, является его деление на акты, или действия; внутри действия могут быть картины и сцены, которые разделены с помощью абзацных отступов.

Структурно-смысловое членение текста связано с развёртыванием содержания произведения и осуществляется при выявлении в нём сложных синтаксических целых, которые являются единицами текста, «качественно новыми по сравнению с предложениями, функционирующими в составе целого текста» [11]. Самыми существенными характеристиками ССЦ с точки зрения структурно-смыслового членения текста становятся «его смысловое единство, обусловленное единством микротемы, текстовые функции, то есть роль в семантическом развёртывании текста, и собственное внутреннее композиционное устройство» [11].

Контекстно-вариативное членение разграничивает в тексте два речевых потока – речь автора и речь персонажа. Авторской речи принадлежат «классические» композиционно-речевые формы: «описание, повествование, рассуждение, которые часто определяются как логические и речевые текстовые универсалии» [9]. Речь персонажа традиционно разграничивается как речь внешняя и внутренняя.

В виду того, что кинодискурс представляет собой систему диалогических единств, репрезентирующих внешнюю речь персонажей, мы проводим данное исследование, главным образом, на материале именно внешней речи, представляющей собой «совокупность произнесенных вслух высказываний персонажа, которые функционируют в тексте как самостоятельные реплики, составляющие речевую партию персонажа и выполняющие функцию его речевой характеристики. При этом на лексическом, синтаксическом и интонационном уровнях сохраняются черты устной разговорной речи» [9].

Категория *информативности* кинотекста выражается в её «многоканальности, которая позволяет разделить информационный поток с одной стороны по способу восприятия информации, с другой – по типу воспринимаемой информации» [10]. «Многоканальный характер восприятия информации влияет на техническое оформление сценария в целом, что находит выражение в увеличении его объёма: техническое описание превосходит диалогические тексты в два – пять раз» [3]. Однако следует отметить, что подобные расширенные сценарии до сих пор встречаются редко и не составляют материала для нашего исследования. «Обычные» сценарии, без многочисленных технических приложений, на наш взгляд, несут в себе потенциальную многоканальность, аллюзии на реализуемые в кинотексте аудиовизуальные приемы.

Среди типов воспринимаемой информации И.Р. Гальперин выделяет:

а) *содержательно-фактуальную* (то, что мы видим и слышим),

б) *содержательно-концептуальную* (которая отражает отношение автора),

в) *содержательно-подтекстовую* (для понимания которой необходимо наличие определенных фоновых знаний – пресуппозиции) информацию [8]. В современной лингвистике выделяют три вида текстовой пресуппозиции: экстралингвистическая, (знания в области науки, культуры, литературы, политические и социальные), логическая (представление о естественных отношениях между явлениями и событиями), лингвистическая (знание языков действительности, особенностей языка и графических средств его выражения). Все три вида пресуппозиции, как правило, выражены в тексте сценария, данная информация нередко сжимается посредством кинематографических кодов – «суперсегментивных средств, актуальных для порождения, выражения и восприятия имплицитной информации в тексте киносценария» [10].

Содержательно-фактуальная информация обычно выражается эксплицитно; содержательно-концептуальная – как эксплицитно, так и имплицитно; содержательно-подтекстовая – имплицитно. На наш взгляд, для киносценарного текста характерно сочетание всех трёх типов информации, однако, следует отметить, что полную информативную нагрузку будет нести кинотекст.

Категория хронотопа, выделенная М.М. Бахтиным как «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений», по мнению ученого, определяет жанр и жанровые разновидности литературы [12].

Художественное время представляет собой «не столько календарный отсчет событий, сколько соотносительность событий, установление ассоциативных, причинно-следственных, психологических связей между ними, создание сложного ряда событий, выстраиваемых в сюжетной канве». [13]. «Временная ориентация повествования – определяет характер используемых автором произведений языковых средств» [13].

В тексте киносценария, как и в художественном тексте, наблюдается с одной стороны, стремление «передать жизненный поток событий подобно реальному времени, а с другой – стремление донести существенные свойства времени, изменить его ход, размыть временные границы, прервать однонаправленность времени. Текстовое время киносценария является моделью воображаемого мира, в различной степени приближенного к реальному, от которого оно отличается многомерностью, образностью» [4].

Как показывают исследования категории времени в художественном тексте, текстовые функции времён различны: «Прошедшее время ближе и понятнее, чем будущее. В художественном произведении прошедшее время приближено к нам. Силой художественной

изобразительности автор делает прошлое настоящим. Читатель как бы становится свидетелем и наблюдателем происходящего» [8].

Известно, что «общая семантика текста способна редуцировать и стирать темпоральные различия, следствием чего является контаминация, переплетение временных значений в контексте текстового фрагмента или целого текста» [11]. Текстовое время рассматривается как субъективное, творческое мировоззрение автора, в разной степени приближенное к реальности. Как и в художественном тексте, в киносценарии находят своё место основные универсальные представления о ходе времени и его свойствах: наполненность событиями, диалектика времени, движение от прошлого к настоящему, от настоящего к будущему, непрерывная текучесть/временная фиксированность событий. Вместе с тем, в сценарном тексте воплощены «индивидуально-авторские представления о времени, которые проявляются в: текстовых ахрониях (ретроспекция и проспекция), сжатии (свёртывании) и в растягивании (развёртывании) времени протекания событий, дискретности времен» [11].

Дискретность времени обуславливает особенности развертывания сюжета – его статики или динамики. *Динамика* текста определяется как результат и процесс преодоления его «симультанности» и находится в оппозиции к категории *статики*. «Проявлением категории динамики оказывается как *динамичность* /обилие движения/, так и *статичность* /торможение движения» [4].

Б.А. Успенский определяет *пространство* текста как область и результат взаимодействия множества точек зрения – автора, персонажа, получателя: «*пространство текста* – это пространство, описанное в тексте с одной или всех названных точек зрения (идеологической, фразеологической, психологической)» [14].

Согласно В.Н. Топорову, *пространство* есть «категория предельного обобщения, которой объединены реальность, человек, текст, слово» [4].

Художественное пространство в литературном произведении, по мнению Ю.М. Лотмана, это «*континуум*, в котором размещаются персонажи и совершаются действия». *Пространство* текста, полагает исследователь, есть индивидуальная (авторская) модель мира в его пространственном представлении, выражающаяся в художественном тексте [15].

В киносценарии художественное время отражается, с одной стороны, во времени грамматическом, которое реализовано в репликах персонажей, и, с другой, в особенностях чередования сцен – смене пространственных координат. Хронотоп киносценарного текста – это ускорение, замедление, переключение одного действия на другое, смена временных планов, всегда взаимообусловленная изменением пространственного фона событий.

Что касается категории *модальности*, прежде всего, необходимо отметить, что тексты киносценариев, как и художественные произведения, обладают неограниченной возможностью выражения авторских идей как в диалогической форме персонажей, так и в виде авторских ремарок. Авторская позиция «всегда богаче позиции повествователя или персонажей и может быть выражена только комплексом субъектной и внесубъектной организации произведения» [16]. Но модальность в тексте киносценария приобретает сложный характер, так как киносценарный текст – это отражение мира, увиденного глазами группы людей. «Многоуровневая модальность киносценария оказывает влияние на его структуру: изменение объёма определённых частей сценария в сторону увеличения или уменьшения диалогических текстов или авторских ремарок, изменение стиля повествования текста сценария, использование тех или иных выразительных средств» [10]. Так называемый *полиавторский* характер сценарного текста раскрывается сквозь призму субъективных оценок режиссёра, сценариста, операторских, звукооператорских решений, актёрской игры.

Итоговая версия кинотекста в своём развитии может проходить несколько стадий: от сценария-первоисточника, основанного на художественных или драматических произведениях или базисного авторского кинотекста, выражающего позицию сценариста, к сценарию – переработке, до финальной версии кинорежиссёра, отображающей его

субъективную позицию. В дальнейшем, режиссёрское видение развёртывания сюжета пополняется не противоречащими ему позициями оператора, звукорежиссёра, актёров, либо изменяется в виду несколько иного понимания и реализации первоначальной идеи. Это принимает форму дополнительных фрагментов из сцен, которые вставляются в финальный текст киносценария в процессе работы над ним.

Категория *антропоцентричности* подразумевает направленность на человека: «все, что делается в тексте, имеет целью охарактеризовать человека и его деятельность со всех сторон: пейзаж отражает его настроение, интерьер и одежда – его привычки и вкусы, даже течение времени не объективно» [10].

Текстовая категория *прагматическая направленность* представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции. Применительно к тексту киносценария в качестве ответной реакции предполагается имплицитное действие – изменение в чувствах, мыслях, воззрениях зрителя, которые необязательно находят вербальное выражение [4].

Таким образом, кинодискурс представляет собой литературно-драматический текст, включающий все диалоги и авторские ремарки, на основе которого был создан конечный кинопродукт. Текст киносценария обладает универсальными текстовыми категориями, преломляющимися особым образом в соответствии с кинематографическими законами. Завершенность киносценария становится фактом после съятия по данному сценарию фильма, то есть кодированию исходного текста в текст нового семиотического уровня.

Литература

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; [пер. с фр. Л. Баженовой и др.]; под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
2. Туркин, В.К. Драматургия кино: очерки по теории и практике киносценария: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обуч. по спец. «Драматургия» / В.К. Туркин; Всерос. гос. ин-т кинематографии. – [2-е изд.]. – М.: ВГИК, 2007. – 319 с.
3. Пресс, С. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения / С. Пресс; [пер.: В.Р. Оганесян, Ю.В. Шпакова. – М.: ТРИУМФ, 2003. – 395 с.
4. Мартьянова, И.А. Текст киносценария и киносценарий текста / И.А. Мартьянова. – СПб.: Наука, 2003. – 207 с.
5. Захаренко, Е.Н. Новый словарь иностранных слов: 25 000 слов и словосочетаний / Е.Н. Захаренко, Л.Н. Комарова, И.В. Нечаева. – М.: Азбуковник, 2003. – 783 с.
6. Todorov, T. The Place of Style in the Structure of the Text / T. Todorov // *Literary style: a symposium* / ed. S. Chatman. – London; New York, 1971. – Pp. 29-39.
7. Enkvist, N.E. Linguistic stylistics / N.E. Enkvist. – Hague [u.a.]: Mouton, 1973. – 179 p.
8. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин; отв. ред. Г. В. Степанов. – 6-е изд. – М.: URSS, 2008. – 137 с.
9. Кольцова, Л.М. Художественный текст через призму авторской пунктуации: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Л.М. Кольцова. – Воронеж, 2007. – 377 с.
10. Слышкин, Г.Г. Кинотекст: опыт лингвокультурол. анализа / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
11. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика: учебник для студентов вузов, обуч. по спец. «Филология» / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – 4-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 495 с.
12. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // *Эстетика словесного творчества*: [сб. избр. тр.] / сост. С.Г. Бочаров; текст подгот.: Г.С. Бернштейн, Л.В. Дерюгина. – М., 1979. – С. 237-280.
13. Тураева, З.Я. Категория времени: время грамматическое и время художественное: на материале англ. яз.: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / З.Я. Тураева; [под ред. В.И. Киселевой]. – М.: Высш. шк., 1979. – 219 с.

14. Успенский, В.А. Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование / Б.А. Успенский // Лотмановский сборник / Тартус. ун-т [и др.]; ред.-сост. Е.В. Пермяков. – М., 1995. – Т. 1. – С. 99-127.

15. Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. Лотман // Библиотека Гумер / гл. ред. Р. Гумеров. – М., 2005-2012. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm_Kino/index.php. (дата обращения: 25.09.2015)

16. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения: для студентов пед. ин-тов / Б.О. Корман; Моск. гос. заоч. пед. ин-т. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.