

В. Н. Любителева

**КИНОДИАЛОГ КАК РЕЗУЛЬТАТ АВТОАДАПТАЦИИ
ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ КИНОСЦЕНАРИЯ «ROOM», 2015)**

64

Поступила в редакцию 18.03.2021 г.

Рецензия от 07.06.2021 г.

Обсуждается проблема создания адаптированного кинематографического произведения на базе оригинального литературного текста. Обращение к данному вопросу обусловлено тем, что это направление не находит достаточного отражения в современных исследованиях и не имеет комплексного подхода с лингвистической точки зрения, необходимого для его теоретического осмысления и проведения анализа языкового материала. Проблема киноадаптации в рамках лингвистического исследования представляется малоизученным, но перспективным направлением, имеющим все основания для системного изучения.

Ключевым понятием исследования выступает кинодиалог как самостоятельная единица в структуре кинопроизведения, обладающая определенными функциями. В контексте контрастивного подхода адаптированный кинодиалог изучается в сопоставлении с оригинальным литературным диалогом, на основе которого он создается. В результате выделен ряд трансформаций, которые претерпевает диалог в процессе адаптации для киносценария и последующей экранизации. Сформулированы некоторые теоретические представления, касающиеся проблемы киноадаптации при ее рассмотрении в лингвистическом фокусе.

The article addresses the problem of creating an adapted film work based on an original literary text. The focus on the issue of adaptation of a literary text for further film production is motivated by the fact that this problem does not find sufficient reflection in modern research and linguistic-wise it does not have an integrated approach. The issue of film adaptation within the scope of linguistic analysis is regarded as not widely studied or understood, however, it seems to be promising for the research that can be taken systematically.

Film dialogue is seen as the key concept in this article. It is defined as a complete and organized formation in the structure of a film work that has clearly defined functions. Contrastive approach allows to consider the adapted film dialogue in comparison with its original literary dialogue and to identify a number of transformations that take place in the process of its adaptation for a film. Undertaken linguistic analysis can serve as the basis for further study of the actual language material in the context of film adaptation as a linguistic problem.

Ключевые слова: автоадаптация, киносценарий, кинотекст, кинодиалог, оригинальный литературный диалог, информативность, трансформации

Keywords: auto-adaptation, film script, film text, film dialogue, original literary dialogue, informativeness, transformations



Введение

Со времен становления кинематографа сценаристы трансформировали литературные тексты в киносценарии, поэтому слияние литературы и кино можно рассматривать как одно из проявлений такого свойства искусств, как синтетичность. Существует довольно обширный корпус работ, в которых поставлена проблема взаимодействия литературы и кино с позиции киноведения и культурологии [2; 13]. Некоторые лингвисты и литературоведы также поднимают вопрос о филологическом изучении феномена экранизации [4; 15]. Но, несмотря на существование филологического интереса к проблеме киноадаптации, системный подход к ее лингвистическому рассмотрению не выработан. Адаптация литературного текста к специфическим потребностям кинематографа ставит перед исследователем целый спектр лингвистических проблем, лежащих в русле таких активно разрабатываемых направлений, как медиалингвистика, интерсемиотический и внутриязыковой перевод.

Способность литературного текста адаптироваться для кинопроизведения определяется как *киногеничность* — эта категория охватывает кинематографические ресурсы произведения словесности [4]. Наряду с киногеничностью выделяют *кинематографичность* — использование кинематографических приемов в литературном произведении, однако рассмотрение этого феномена не входит в наши задачи.

Многие отечественные исследователи, обращавшиеся к лингвистическому анализу кинофильмов, оперируют термином *кинотекст*. При этом нередко «кинотекст» и «кинофильм» фигурируют как синонимы. Так, Е.Б. Иванова считает, что данные термины указывают на одно и то же понятие, но с точки зрения разных областей знания [3, с. 2]. М.А. Ефремова и Г.Г. Слышкин также отождествляют понятия «кинотекст» и «кинофильм». Согласно их мнению, кинотекст — это и есть фильм, представляющий «связное, цельное, завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иколических и/или индексальных) знаков», а также «при помощи кинематографических кодов» [14, с. 37].

В фокусе науки о языке более уместным видится термин «кинотекст» (а не «кинофильм») как апелляция к понятию текста — одной из основных единиц лингвистического анализа.

Но при рассмотрении кинотекста и кинофильма как тождественных понятий возникает вопрос об определении собственно словесной составляющей в кино. Американский исследователь Сара Козлофф в качестве ключевого вербального компонента фильма называет *кинодиалог* [20]. Кинотекст состоит в гиперо-гипонимическом отношении с кинодиалогом. Являясь частью кинотекста, кинодиалог не может существовать отдельно от него, но вместе с тем относительно самодостаточен: это «целостное, связное и обособленное образование в структуре



(текста)» [6, с. 72]. Таким образом, кинодиалог целесообразно рассматривать как лингвистическую систему кинофильма, состоящую из «устно-вербального и письменно-вербального компонентов» [12, с. 230], чья «смысловая завершенность обеспечивается аудиовизуальным (звукосредственным) рядом» [1, с. 77].

В контексте изучения киноадаптации литературного текста наибольший интерес для лингвиста представляют трансформации языкового уровня, которые объективируются главным образом в кинодиалоге, включающем «все разговорные линии фильма, все, что проговаривается в нем» [7, с. 328].

Основной задачей данного исследования является сопоставительное рассмотрение оригинального литературного диалога и основывающегося на нем кинодиалога. Кинодиалог и литературный диалог как продукты художественного творчества (то есть как искусственно создаваемые диалоги, конструируемые таким образом, чтобы напоминать реальное общение [22]), в свою очередь, входят в более гетерогенное понятие – художественный диалог («fictional dialogue»). Под художественным диалогом понимается не только коммуникация между персонажами художественного произведения, но и «интеракция между автором и аудиторией с некоторой целью посредством текста» («an interaction between an author and an audience through the medium of a text for some purpose») [21, р. 500]. Следовательно, коммуникативная направленность художественного диалога носит двойственную природу: помимо общения между персонажами, происходящего на экране или страницах книги, в коммуникативный процесс также вступают автор и получатель его сообщения.

Будучи соположенными понятиями, кинодиалог и литературный диалог в значительной степени различны. Литературный диалог характеризуется ограниченным набором средств, сопутствующих высказываниям, и не располагает, например, интонационными оформлениями и звуковыми сопровождениями; они восполняются типографически либо комментарием рассказчика [19]. В условиях литературно-художественного повествования отсутствует визуальное сопровождение; иллюстрации, если они есть, не могут составить конкуренцию кинематографу в визуальности. В литературе слово доминирует над остальными способами коммуникации и компенсирует дефицит визуальных возможностей. Поэтому необходимым элементом литературных эпических произведений становится рассказчик, в кино же его наличие факультативно. Наряду с этим пространство, в котором протекает литературный диалог, недоступно читателю в том смысле, в котором оно доступно зрителю, так как литературное повествование не сопровождается соответствующим изображением и, как следствие, литературный диалог отличается от кинодиалога большей степенью абстрактности. При чтении литературного произведения каждый создает свои собственные ментальные образы художественного пространства и его участников. Кинематограф же демонстрирует то, что в условиях литературы требует описания вербальными знаками [4].



Далее мы обратимся к лингвистическим трансформациям, которые происходят с литературным диалогом в процессе создания на его основе адаптированного кинодиалога. В качестве источника кинодиалогов выступает киносценарий как переходный текст между двумя видами медиа.

Сопоставительный анализ адаптированного диалога и его первоисточника

Адаптированный киносценарий как промежуточный материал между литературным произведением и кинокартиной представляет собой трансмедийный текст, существующий на стыке двух форм медиа, так как его создание обусловлено литературными средствами, но ориентировано на последующее воплощение аудиовизуальными кинематографическими приемами. Таким образом, диалог-первоисточник и диалоги сценария могут варьироваться в широком диапазоне смысловых сдвигов. Тем не менее существуют художественные произведения, которые успешно интегрируются в киносценарии при сохранении высокой степени соответствия литературному оригиналу. Среди подобных сценариев следует выделить автоадаптации, то есть сценарии, основанные на собственных текстах [5].

Ниже приведены примеры из американского драматического кинофильма режиссера Ленни Абрахамсона «Room» (2015), представляющего собой кинематографическую автоадаптацию одноименного романа Эммы Донохью 2010 г. Картина была отмечена многими наградами и номинациями, в том числе на премию «Оскар» в категории «Лучший адаптированный сценарий». Фильм рассказывает историю девушки Джой, похищенной маньяком в юном возрасте, после чего она была вынуждена много лет жить в крохотной комнате со своим сыном Джеком, который родился в комнате и ни разу ее не покидал. Оригинальная история и ее адаптация начинаются с представленных ниже диалогов.

Оригинальный диалог 1

Today I'm five. I was four last night going to sleep in Wardrobe, but when I wake up in Bed in the dark I'm changed to five, abracadabra. Before that I was three, then two, then one, then zero.

"Was I minus numbers?"

"Hmm?" Ma does a big stretch.

"Up in Heaven. Was I minus one, minus two, minus three-?"

"Nah, the numbers didn't start till you zoomed down."

"Through Skylight. You were all sad till I happened in your tummy."

"You said it." Ma leans out of Bed to switch on Lamp, he makes everything light up whoosh. I shut my eyes just in time, then open one a crack, then both.

Кинодиалог 1

Faint light. Jack and Ma sleep face to face in a double bed under a thin quilt. Pale skin, long hair, wearing t-shirts.
JACK: You cried all day and left TV on till you were a zombie. But then I zoomed down from heaven through Skylight into Room - (makes noise of descent, then crash landing) and I was kicking you from the inside, boom boom, and then I shot out onto Rug with



"I cried till I didn't have any tears left," she tells me. "I just lay here counting the seconds."	17	my eyes wide open, and
"How many seconds?" I ask her.	18	you cutted the cord and
"Millions and millions of them."	19	said "Hello Jack."
"No, but how many exactly?"	20	Jack wakes.
"I lost count," says Ma.	21	JACK: Ma. I'm five!
"Then you wished and wished on your egg till you got fat."	22	
She grins. "I could feel you kicking."	23	
"What was I kicking?"	24	
"Me, of course."	25	
I always laugh at that bit. "From the inside, boom boom."	26	
Ma lifts her sleep T-shirt and makes her tummy jump.	27	
"I thought, Jack's on his way. First thing in the morning, you slid out onto the rug with your eyes wide open."	28	
I look down at Rug with her red and brown and black all zigging around each other. There's the stain I spilled by mistake getting born.	29	
"You cutted the cord and I was free," I tell Ma.	30	
	31	
	32	
	33	
	34	
	35	
	36	
	37	
	38	

В приведенных выше примерах не наблюдается значительных изменений на уровне содержания: информативность оригинального литературного текста совпадает с информативностью текста адаптированного сценария, то есть все значимые сведения так или иначе донесены до зрителя. Во-первых, совпадающая с первоисточником информативность может быть обусловлена бережным отношением автоадаптатора к собственному тексту. Кроме того, анализируемый диалог носит экспозиционный характер, так как его основная задача заключается в том, чтобы ознакомить зрителя с некоторой фактуальной информацией о сеттинге киноповествования и героях, принимающих в нем участие, то есть он выполняет функцию «закрепления сюжета и персонажей» («anchorage of the diegesis and characters»), согласно классификации Сары Козлофф [20, с. 33]. Так, художественные диалоги являются многослойными единицами, поскольку на низшем уровне представляют собой «речевой акт между персонажами» («speech act between characters»), на среднем уровне — «коммуникацию нарратора со своей аудиторией» («narrator's communication to his or her audience»), на высшем — «косвенное сообщение от предполагаемого автора предполагаемому читателю» («indirect communication from the implied author to the implied reader») [19, p. 2–3].

Кинодиалог (далее — КД) 1 является словесным наполнением сцены, которую следует отнести к разряду статичных: в ней минимально представлено активное действие и преобладает вербальный компонент, в связи с чем объективируется полная информативность [11], то есть вся информация передается на языковом уровне и почти не взаимодей-



ствуется с видеорядом. Так, мы узнаем некоторую информацию о главном герое Джеке, в частности то, что его мать была несчастна, пока не появился он, что Джек родился в комнате и ему исполняется пять лет.

Несмотря на совпадение информативности, в производном тексте сравнительно с исходным есть очевидные изменения. Трансформация, которая выходит на первый план, — это значительное сокращение: от 131 лексической единицы прямой речи (выделены полужирным шрифтом) в оригинальном диалоге (далее — ОД) 1 до 58 единиц в КД1 — то есть более чем в два раза. Редукция диалога отражается на его структуре. В этом плане наиболее заметная трансформация — это изменение формы наррации, то есть смена участников диалога. Цепочка реплик двух персонажей в сценарии реализуется посредством непрерывного псевдомонологического высказывания одного персонажа. На первый взгляд может показаться, что в КД1 не представлено диалоговое взаимодействие адресанта и адресата, а значит, он не может рассматриваться как диалог. Однако наличие обращений в форме местоимения второго лица «you» в строках (далее — с.) 6, 7, 13, 17 указывает на присутствие адресата, выполняющего пассивную роль слушателя (осознанно или неосознанно).

Принципиальную часть адаптированного диалога представляет собой метатекстовый комментарий. Метатекст может быть введен в кинофильм различными способами: графически (например, наложением субтитров на движущееся изображение) или устно (использованием закадрового голоса). В анализируемом примере метатекст представлен закадровым голосом. Это можно утверждать, поскольку на уровне кинопроизведения визуальный элемент не совпадает с аудиальным (при произнесении текста КД1 нет соответствующих движений губ актера, играющего роль Джека). Данный прием мотивирован тем, что в литературном первоисточнике повествование ведется от первого лица: в роли нарратора выступает участник повествуемых событий — Джек. Вероятно, единичный случай вкрапления метатекстового комментария в сильной позиции кинофильма (начале) — это своего рода отсылка автоадаптатора к своему авторскому стилю, в частности к повествовательной форме исходного текста.

Таким образом, в исследуемом небольшом производном отрывке персонажу ребенка достаются как свои реплики, так и реплики матери, что можно считать случаем двойной ориентации в речевой коммуникации (в терминологии Р.О. Якобсона), возникающей, когда «сообщение находится внутри другого сообщения» («a message within a message») [18, p. 130]. Данное сообщение направлено само на себя, так как представляет собой речь в речи. Джек ссылается на сказанное матерью имплицитно, а также эксплицитно, когда включает в свое высказывание цитату: «...**(you) said "Hello Jack"**» (с. 18–19).

Кроме того, в прямой речи киногероя отражается текст, в оригинале принадлежащий ему как нарратору, — информация о возрасте Джека. При адаптации элемент наррации (с. 1) переходит в прямую



речь: «**Ma. I'm five!**» (с. 21). Отметим, что речь нарратора также может быть перенесена на экран посредством интерпретации вербальных знаков невербальными знаковыми системами. Случай такого интерсемиотического перехода будет рассмотрен далее.

Обратимся к трансформациям, произошедшим на лексическом уровне. Прежде всего, сокращая текст, адаптатор исключает повторение одной и той же информации разными лексическими единицами. В ОД1 используется ряд лексем, объективирующих информацию об эмоциональном состоянии матери до рождения Джека: **sad** (с. 11), **cried, tears** (с. 17). В сокращенном вторичном диалоге данная информация актуализируется лишь единожды — глаголом **cried** на с. 6. Тем не менее при создании КД1 адаптатор сохраняет оноματοпею **boom boom** (с. 14–15), несмотря на то что на семантическом уровне заключенная в ней информация уже передана глаголом **kick** (с. 13). Оноματοпея имеет здесь другую функциональную нагрузку, а именно передает особенности детской речи как части авторского стиля. По той же причине сохраняется намеренное грамматическое отклонение в виде употребления неправильной формы прошедшего времени глагола *cut* — **cutted** (с. 17).

В ОД1 при описании появления Джека на свет используется фразовый глагол **slid out** (с. 33), который заменяется другим фразовым глаголом, **shot out** (с. 15), в КД1. Возможно, такая трансформация связана с переменной формы повествования. Так как в оригинале этот отрывок принадлежит Джой, которая принимала осознанное участие в рождении Джека, то, вероятно, с ее точки зрения лексическая единица **slid out** более уместна, в то время как Джек на уровне лексического описания скорее выберет глагол **shot out**.

В ряде случаев, с целью сохранить значимые лексические элементы в сокращенном тексте, адаптатор ставит их в новый контекст. Так, имя главного героя как компонент экспозиции в КД1 воспроизводится самим персонажем через цитирование (с. 19). Лексема **Heaven** в ОД1 (с. 7) по-новому воплощается в адаптированном диалоге — «**...zoomed down from heaven...**» (с. 9–10). Сохранение данной единицы может быть обусловлено желанием адаптатора оставить важную характеристику Джой — ее религиозность и стремление воспитывать ребенка в духе ценностей веры.

В тексте-первоисточнике (как в речи нарратора, так и в самом диалоге в репликах Джека) многие существительные приобретают несвойственную им форму. Например, **Wardrobe, Bed** (с. 2), **Skylight** (с. 11) и **Rug** (с. 35) употребляются с заглавной графемы и используются без артиклей. Данный принцип соблюдается и в адаптированной версии: **Skylight** (с. 10), **Room** (с. 11), **Rug** (с. 16). В то же время в речи матери в ОД1 существительное **rug** (с. 33) имеет обычную графическую форму и сопровождается определенным артиклем *the*. Можно заключить, что в речи Джой слово употребляется в обычном значении с нейтральной оценкой, а в речи Джека приобретает свойство имени собственного. Данный прием (и в ОД1, и во всем оригинальном тексте) не случаен: используя прописную букву, автор персонифицирует предметы, видимые глазами мальчика, ведь обстановка комнаты окружает Джека всю



его жизнь и становится для него единственной реальностью, заменяя людей. При чтении данный прием воспринимается легко, но в случае экранизации отсутствие текста и комментария нарратора лишает персонификацию средств выражения. Поэтому адаптатор после КД1 вводит дополнительный короткий диалог, который отсутствует в оригинальном тексте.

Кинодиалог 2

A little later, Ma, at the kitchen counter, measures out two small bowls of cereal. Jack moves round Room touching things: Rug's rusty bloodstain from his birth; the scarred Table; chairs; faucets, etc.

JACK: **Morning lamp, Morning rug, Morning wardrobe...** (he looks under the bed) **Morning Eggsnake. It's my birthday. I'm five.**

71

В приведенном КД2, предназначенном для воспроизведения средствами кинематографа, персонификация формируется на аудиальном уровне с опорой на визуальный ряд. Джек обращается к предметам в комнате, приветствует их как своих друзей, таким образом одушевляя их: «**Morning lamp, Morning rug...**» и т.д. В отрывке КД2 можно отметить непоследовательное использование заглавных и строчных графем при именовании олицетворяемых Джеком предметов. В тексте, который будет произнесен устно, графика не является первостепенно важной.

Кроме того, в КД2 отмечается случай интерсемиотического перевода. Теоретически в тексте сценария различают элементы для последующего наблюдения и элементы для последующего услышания. К слышимому относятся разговорные линии кинофильма, тогда как наблюдаемыми считаются ремарочные указания различного характера и описания [10]. Так, авторская ремарка: «**...touching things: Rug's rusty bloodstain...**» указывает на то, что момент, когда Джек рассматривает оставшееся после его рождения пятно на ковре, в фильме будет визуализирован и не будет сопровождаться словесным текстом. В исходном же произведении данная информация сообщается посредством речи нарратора (ОД1).

КД2 также играет примечательную роль на уровне композиции. В кинематографе большое внимание уделяется структурно-композиционному оформлению произведения, выполняющему такие важные функции, как «движение сюжета, организация художественного времени, управление зрительским восприятием» и др. [8, с. 3]. Различные типы композиционного построения сценариев и фильмов объективируют те или иные концепции художественного времени. Одна из таких концепций, воплотившаяся во многих кино- и литературных произведениях, связана с идеей циклического восприятия времени. «Кольцевая композиция в кино зачастую воплощается посредством закольцованной сцены: один из начальных эпизодов, в котором зарождается основная сюжетная линия фильма, повторяется, но на новом этапе» [9, с. 112]. В сценарии к картине «Room» также присутствует элемент цикличе-



ской композиции в виде симметричных сцен с соответствующим диалоговым наполнением в начальной и заключительной частях сценария как сильных позициях кинопроизведения (КД2 и КД3).

КД3 происходит, когда Джек и Джой возвращаются в комнату через некоторое время после освобождения из нее.

Кинодиалог 3

Jack looks around at the detritus of his childhood. Then he walks to the wall behind the bed and pats it.

JACK: **Bye-bye.**

MA: **Jack-**

He goes around Room fast, whispering his bye-byes.

MA: **Please, Jack.**

He looks up at the skylight, rain running down it. He climbs onto the table.

JACK: **Bye-bye. (to Ma) Say bye-bye to Room.**

Ma says it but on mute.

При сопоставлении КД2 и КД3 мы апеллируем на первый взгляд к различным речевым ситуациям. В первом случае объективируется речевой акт приветствия, во втором — прощания. Однако оба акта обусловливают существование друг друга, что позволяет говорить об их сопряженности. Кроме того, сохраняется прежнее место действия, прежние участники коммуникации: Джой, выполняющая относительно пассивную роль, Джек и персонифицируемые им предметы, к которым он обращается. Окончание фильма символизирует переход Джека на новый жизненный этап, и перед тем, как вступить на него, ему приходится проститься с окружением, к которому он привык, но в то же время это прощание открывает перед ним целый новый мир.

Некоторые выводы

Многие экранизированные произведения заметно отступают от своих литературных первоисточников в смысловом плане и лишь частично основываются на них. Иные сценарии, напротив, характеризуются высоким уровнем соответствия своим оригиналам в рамках категории информативности. Проведенный в данном исследовании анализ позволяет предположить, что условием сохранения информативности может служить активное участие автора оригинального текста в подготовке адаптированного сценария. Кроме того, значительное информационное совпадение может наблюдаться в экспозиционных кинодиалогах, которые представляют коммуникацию не только между киногероями, но и между коллективным автором кинофильма и его зрителем с целью закрепления в сознании адресата фактуальной информации о сюжете и персонажах.

Тем не менее любой адаптированный текст вынужден подстраиваться под специфические потребности нового медиа, в данном случае — кинематографа. Сопоставительное изучение оригинальных диалогов и их



производных кинодиалогов на материале литературного произведения «Room» и его кинематографической автоадаптации показало, что в исследуемых текстах присутствуют как элементы, преобразование которых происходит на языковом уровне, так и элементы, трансформация которых возможна лишь интерсемиотически. Введение нового диалога (отсутствующего в тексте-оригинале) способно обеспечить расширение текста в определенном фрагменте, что является нестандартным способом адаптации, так как в большинстве случаев (в том числе в рассматриваемых диалогах) производный текст в сравнении с оригинальным характеризуется заметной степенью редукции, что обусловлено ограниченным хронометражем кинофильма. При этом редукция достигается не только путем сокращения диалогов, но и за счет сокращения речи литературного нарратора, которая при формировании сценария может переходить в ремарочные замечания, а на уровне экранизации — визуализироваться, то есть также подвергаться интерсемиотическому переводу. Однако в том случае, если в качестве нарратора выступает первое лицо — непосредственный участник событий, его несобственно-прямая речь может частично переходить в собственно-прямую, то есть в кинодиалоги, или в некий метатекстовый комментарий, например в виде закадрового голоса, как показывает рассмотренный пример. В ряду других способов адаптации текста для последующего кинематографического воплощения следует выделить сменность формы наррации и пересмотр структуры текста с целью приведения его к продуктивной для кинематографа композиционной форме.

Из всего сказанного следует, что литературные произведения имеют огромный кинематографический потенциал, под которым понимается их возможность быть перенесенными на экран ввиду существования определенной степени родства литературных и кинематографических приемов: большинство художественных элементов могут быть выражены как средствами кинематографа, так и средствами литературы. При трансформации этих элементов из одной формы медиа в другую адаптатор, основываясь на литературном первоисточнике, создает новый текст, соответствующий свойственным кинематографу характеристикам. В связи с этим обе формы повествования хотя и находятся в неразрывной связи и непрерывно взаимодействуют друг с другом в ходе создания адаптации, тем не менее являются самостоятельными единицами и могут восприниматься и пониматься без обращения друг к другу.

Список литературы

1. Горшкова В. Е. Перевод в кино : монография. Иркутск, 2006.
2. Харченкова Л. И., Девальер М. Л. Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве // Современные проблемы науки и образования. 2014. №4. URL: <https://www.gup.ru/events/news/smi/devaler.pdf> (дата обращения: 11.03.2021).
3. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001.
4. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.



5. Идлис Ю. Б. Слово в романе, сценарии и фильме: от визуального к зрительному // Вопросы интерпретации текста: лингвистика и история литературы. М., 2004. С. 58–65.
6. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод : колл. монография // В. Е. Горшкова, Е. А. Колодина, Е. А. Кремнёв [и др.]; под общ. ред. В. Е. Горшковой. Иркутск, 2014.
7. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. №2 (1). С. 327–333.
8. Коршунов В. В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014.
9. Любителева В. Н. Создание подтекста в американском кинодискурсе на композиционном уровне (на материале художественного кинофильма Вуди Аллена «Blue Jasmine») // Siberia Lingua. 2017. №3. С. 109–114.
10. Мартыанова И. А. Возможные подходы к изучению композиционно-синтаксического своеобразия текста киносценария // Филологические науки. 1990. №4. С. 109–115.
11. Муха И. П. К вопросу об информативности кинодиалога // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. №2 (1). С. 292–297.
12. Муха И. П. Статус кинодиалога в функционально-лингвистической типологии текстов // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы : матер. 6-й междунар. науч.-практ. конф. Самара, 2011. С. 228–232.
13. Решетникова В. В. Литература на современном российском телевидении // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. 2009. №2. С. 212–221.
14. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М., 2004.
15. Соколова Е. К. Интерпретация художественных образов Ф. М. Достоевского средствами кинематографа // Русская словесность. 2012. №3. С. 69–77.
16. Donoghue E. Room : Script. Based on the novel by Emma Donoghue. 2014. URL: https://www.raindance.org/scripts/room_script.pdf (дата обращения: 08.03.2021).
17. Donoghue E. Room. N. Y., 2015.
18. Jakobson R. O. Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb // Jakobson R. Selected Writings. Vol. 2. The Hague, 1971. P. 130–147.
19. Koivisto A., Nykänen E. Introduction: Approaches to fictional dialogue // International Journal of Literary Linguistics. 2016. Vol. 5, №2. P. 1–14. URL: <https://journals.linguistik.de/ijll/article/view/56> (дата обращения: 10.03.2021).
20. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley ; Los Angeles, 2000.
21. Phelan J. Rhetorical Approaches to Narrative // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. L., 2005. P. 500–504.
22. Thomas B. Fictional Dialogue: Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel. Lincoln ; L., 2012.

Об авторе

Виктория Николаевна Любителева – асп., Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.
E-mail: vik.liubiteleva@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5526-0059

The author

Viktoria N. Liubiteleva, PhD Student, Saint-Petersburg State University, Russia.
E-mail: vik.liubiteleva@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5526-0059