

УДК 811.111'42:82-3:7.094

**КИНОСЦЕНАРИЙ ЭКРАНИЗАЦИИ
КАК ЭЛЕМЕНТ КОММУНИКАТИВНОЙ ПАРАДИГМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(к постановке проблемы)**

Е.А. Калинюк, канд. филол. наук (Одесса)

В статье рассматривается киносценарий экранизации литературного произведения как один из трансформов в составе коммуникативной парадигмы художественного произведения. Автор очерчивает понятие сценария как типа текста, определяет его отнесенность к художественной литературе, освещает экстра лингвистические факторы, влияющие на появление киносценарного трансформа.

Ключевые слова: адаптация, киносценарий, коммуникативная парадигма, коммуникативный трансформ, экранизация

Калинюк О.О. Кіносценарій екранізації як елемент комунікативної парадигми художнього твору (до постановки проблеми). У статті розглядається кіносценарій екранізації літературного твору як один із трансформів у складі комунікативної парадигми художнього твору. Автор окреслює поняття сценарію як типу тексту, визначає його віднесеність до художньої літератури, висвітлює екстра лінгвістичні фактори, що впливають на появу кіносценарного трансформу.

Ключові слова: адаптація, екранізація, кіносценарій, комунікативна парадигма, комунікативний трансформ

Kalinyuk O.O. Script of a screen adaptation as an element of the communicative paradigm of a belles-lettres text (defining the problem)

The article deals with script of a screen adaptation of a literary text as one of the transforms inside the communicative paradigm of a belles-lettres text. The author defines script as a type of text, discusses its relation to fiction, points out some extra linguistic factors influencing the appearance of a script transform.

Key words: adaptation, communicative paradigm, communicative transform, screen adaptation, script.

Исследование языковых единиц в условиях конкретных коммуникативных актов и рассмотрение текста как отправной точки анализа языка являются характерными особенностями коммуникативной лингвистики, выделившейся в отдельное научное направление в конце 20 века. Г.В. Колшанский так характеризовал появление нового направления в лингвистике: “Естественно, лингвистика с момента становления ее как самостоятельной науки всегда занималась семантикой языковых единиц – первоначально с главным упором на семантику слова (лексикография), позже семантикой высказывания, семантикой грамматических форм, затем особенно семантикой предложения (синтаксическая семантика), а в последнее время –

семантикой текста (лингвистика текста)” [7, с. 4]. С позиций коммуникативного подхода текст рассматривали многие исследователи, среди которых: Л.Ю. Айснер, С.А. Архипова, Н.С. Болотнова, М.В. Всеволодова, И.В. Извольская, И.М. Коллегаева, О.А. Крылова, М.Ю. Олешков, Е.А. Селиванова, Н.А. Слюсарева, Е.Г. Соболева, А.А. Чувакин, и многие другие.

Актуальность данного исследования определяется значением затронутой в ней проблематики для задач современной коммуникативной лингвистики и включенностью в антропоцентрическую парадигму современных лингвистических изысканий. Объектом анализа выступает коммуникативная парадигма художественного текста, пред-

метом – один из ее элементов – киносценарий экранизации художественного произведения как его коммуникативный трансформ. Целью данной статьи является обобщение точек зрения на киносценарий как тип текста и его место в системе художественной литературы. В задачи исследования входит определение экстралингвистических факторов, влияющих на появление сценария экранизации как коммуникативного трансформ художественного текста.

Как одна из типовых моделей коммуникации, художественная коммуникация [14] включает в качестве основных составляющих автора художественного произведения (адресанта), читателя (адресата) и текст, собственно художественное произведение как связующее звено между ними. Художественная коммуникация адресована каждому (любому) читателю и предполагает его сопереживание [4; 12].

Своеобразие художественного текста как коммуникативно-направленного вербального произведения, обладающего эстетической ценностью, заключается в его антропоцентричности, культурологической значимости и способности воплощать в образной форме моделируемую автором особую художественную картину мира.

Киносценарий как тип текста, в силу своей двойственной природы, “одной своей стороной повернутый к литературе, а другой к кинематографу” [10, с. 9] представлял собой объект исследования в разные годы как кинодраматургии и литературоведения, так и лингвистики, о чем свидетельствуют работы К.Ю. Игнатова, Ю.Б. Идлис, О. Иоселиани, У.А. Гуральника, М.А. Касаточкиной, Ю.С. Магалашвили, И.А. Мартяновой, Ю. Норштейна, С.Н. Покидышевой, В.В. Спесивцевой, В.К. Туркина, Ю.Н. Тынянова, А.И. Фридрихсона.

Однако особый интерес к исследованию экранизируемых художественных текстов возник только в первой декаде XXI века. Так, вопросы композиционно-синтаксических трансформаций текстов литературных произведений в текст киносценария затрагивались в трудах И.А. Мартяновой

и В.В. Спесивцевой [10; 16], Ю.Б. Идлис рассматривает категорию автора в тексте сценарной адаптации литературного произведения [2], исследование К.Ю. Игнатова уделяет внимание описанию стилистических особенностей преобразования текста литературного произведения в вербальную составляющую его экранизации [1], проблема филологического изучения киноадаптации/экранизации англоязычного художественного текста в лингвокогнитивном освещении затрагивается в работе С.Н. Покидышевой [13].

Данная статья фокусирует внимание на киносценарии художественного произведения прежде всего как на одном из видов коммуникативных трансформов художественного произведения.

Под коммуникативными трансформами, вслед за И.М. Колегаевой, понимаем “последующие коммуникативные образования (в первую очередь письменные тексты, но не только), которые декларируют свою идентичность эталону (сохраняя заголовки и фамилию автора), однако в реальности оказываются сообщениями с иным адресантом, иной структурой, даже с иным кодом” [5, с. 547].

Говоря о многообразии возможных текстовых парадигм, в которые может входить текст художественного произведения, И.М. Колегаева отмечает, что текст как завершенное, цельнооформленное вербальное сообщение “может “обрасти” собственной, индивидуальной парадигмой, появляющейся как результат компрессионных, уменьшающих или, напротив, экспансионистских, расширяющих трансформаций” [6, с. 77]. К этому добавим и качественную трансформацию, в частности превращение прозаического литературного текста в киносценарий.

Единство всех элементов – эталона и всех его трансформов создает коммуникативную парадигму произведения (терминопонятие, введенное И.М. Колегаевой) [5, с. 547].

К трансформам художественного произведения относятся не только его адаптированные версии для детей или малоподготовленных иноязычных читателей, дайджест-версии произведения или, наоборот, версии, снабженные предисловием, пос-

лесловием или неавторскими комментариями для культурогического неосведомленного читателя (например, переиздание произведения 19 века, с комментариями, адресованными читателю века 21), но и “инокодовые” или “межкодовые” [5, с. 548–549] трансформации, к которым относятся переводы на различные языки или адаптация художественного произведения для других семиотических систем, как например – экранизация или театральная постановка. Базисом для экранизации литературного произведения, как и для создания любого другого фильма, является киносценарий.

Считаем, что одним из элементов, входящих в индивидуальную коммуникативную парадигму художественного произведения, его коммуникативным трансформом, в частности является текст киносценария экранизируемого произведения как отвечающий установленным для трансформ критериям.

Прежде чем говорить о сценарии художественного произведения как основы для дальнейшей его экранизации, следует очертить понятие сценария как типа текста вообще и определить его отнесенность к художественной литературе в частности.

Сценарист и теоретик кино, а также автор сценариев В.К. Туркин в 1938 году – в эпоху становления отечественной кинодраматургии – так говорил о возникновении феномена сценария: “киносценарий возник с момента появления игрового кинематографа как приспособление для постановки на экране театральных пьес, рассказов, романов и различных сюжетов в виде более или менее подробного плана-описания будущей кинокартины в последовательности происходящих в ней событий, с разделением на части и отдельные сцены применительно к технике постановки и демонстрации кинокартин” [18, с. 8].

Дискуссии об определении статуса киносценария велись в Советском Союзе со времен появления кинематографа. Уже с 1950-х годов, советские исследователи кино говорят о литературности сценария, которая позиционируется как основа кино, сам же сценарий выделяется в четвертый

род литературы [11]. В книге “Кино и литература” И. Маневич утверждает, что “в первичном своем виде киносинтез рождается в литературе” [9, с. 30], заявляя о первичности литературности в тексте киносценария. По его утверждению, “кинодраматургия – полноправная область литературы, стоящая в том же ряду, что и художественная проза или театральная драматургия” [9, с. 50]. Киносценарий, согласно мнению исследователя, есть новый род литературы наравне с эпосом, лирикой и драмой [9, с. 135].

Такой взгляд на сценарий можно найти и в более поздних работах о кино. М. Каган в книге “Эстетика как философская наука” также считает, что киносценарий является новым родом литературы “со своей специфической художественной структурой, существенно отличной от строения классических литературных родов, но вобравшей в себя в переработанном виде многие их элементы” [3, с. 356].

В энциклопедическом словаре “Кино” дано следующее определение: “сценарий (от итал. *scenariò*) – произведение кинодраматургии, предназначенное для дальнейшего воплощения на экране. Сценарий представляет собой словесный прообраз фильма, предвосхищение его образов. Тема, проблематика, сюжет, система характеров, идейно-художественная концепция фильма – всё это так или иначе заложено в сценарии. Будучи необходимой стадией реализации замысла фильма, сценарий в ходе истории кино сформировался как произведение литературы со специфическими признаками, обусловленными установкой на звукозрительную форму экранного воплощения” [25, с. 412–413].

Большой энциклопедический словарь определяет сценарий как “литературное произведение, предназначенное для воплощения с помощью средств киноискусства и телевидения” [24].

По определению Г.Г. Слышкина и М. Ефремовой, сформулированном в монографии “Кинотекст: Опыт лингвокультурологического исследования”, “... авторский литературный сценарий – это произведение художественной литературы со специфическими признаками, связанными с воплощением

ем словесного текста в звукозрительном виде на экране” [15, с. 29].

Каждое из приведенных выше определений указывает на то, что сценарий – это отдельное литературное произведение со своими определенными признаками, выполняющее свою определенную, отличную от цели художественного произведения, цель – служить вербальной опорой для последующего звукозрительного воплощения художественных образов на экране. Это утверждение применимо и к тексту киносценария экранизируемого художественного произведения.

Процесс воплощения художественного произведения на языке кино – экранизация (термин, употребляемый в отечественной кинодраматургии и литературоведении) – и ее истоки так определяют И.Н. Соловьевой в Краткой литературной энциклопедии: “экранизация – интерпретация средствами кино произведения иного рода искусства: прозы, драмы, лирики, театра, оперы, балета. С первых лет существования кинематограф видел в литературе кладезь образов, с равной энергией берясь за Евангелие (“Страсти Христовы” были поставлены многократно вскоре после изобретения братьев Л. и О. Люмьер), за выпуски бульварных книжек (“Ник Картер” В. Жассе – Франция; знаменитая серия Л. Фёйада “Фантомас” – Франция, по романам М. Аллена и П. Сувестра) и за У. Шекспира (“Гамлет” экранизирован во Франции уже в 1900, а общее число фильмов по трагедии измеряется десятками). Один из создателей кино Ж. Мельес вслед за сказками Ш. Перро экранизировал Дж. Свифта, Д. Дефо, “Фауста” Гёте (1904)” [26].

Несмотря на то, что адресатом киносценария является, в первую очередь, не просто среднестатистический читатель, а читатель совершенно определенной профессии – режиссер, так как именно он трансформирует текст литературного сценария, написанного сценаристом, в свой режиссерский (рабочий) сценарий с подробной раскадровкой вербального материала и рекомендациями для съемок каждой сцены для последующего воплощения задуманного на экране, киносценарий мо-

жет, но необязательно, публиковаться для массового читателя после выхода фильма или фильма-экранизации.

Так, например, подобные сценарии были очень популярны у массового читателя в Советском Союзе. Они печатались в журналах, издавались отдельными сборниками или вместе с другими произведениями авторов/сценаристов. Среди специальных изданий самым популярным был Альманах Госкино “Киносценарии”, начавший свое существование в 1973 году и публиковавший сценарии и киноповести. До начала издания журнала киносценарии публиковались отдельно либо в сборниках. Это были работы как сценаристов, так и режиссеров.

Иная ситуация имела место в Голливуде, где наоборот, “киносценарий долгое время считался чисто служебным документом и редко был доступен для чтения” [17, с. 70]. Даже сейчас, до момента выхода фильма (в том числе фильма-экранизации) на экраны, литературный сценарий является исключительно внутренним документом съемочной группы. Такое положение дел объясняется неразрешенностью вопроса об авторских правах на текст сценария. Тексты голливудских киносценариев были доступны в университетских библиотеках и пользовались спросом у студентов, изучающих кинодраматургию. Киносценарии отдельных авторов, как например, Гарольда Пинтера, который выступал сценаристом своих же произведений, или Стенли Кубрика (в его случае вопрос об авторских правах был решен) публиковались для широкого читателя. Среди малочисленных сборников сценариев, изданных в США в 20 веке, Е.А. Сухая отмечает Best Film Plays 1943–1944, Best Film Plays 1945, Great Film Plays 1959, Twenty Best Film Plays 1977 [17, с. 70]. Исследовательница акцентирует внимание также на том, что “значительным событием в деле публикации кинопроизведений стало создании антологии киносценариев в трех томах под редакцией Сэма Томаса, изданной с 1986 по 1995 годы” [17, с. 70].

Однако с появлением виртуального пространства – всеобщей сети интернет – ситуация карди-

нально изменилась. В 2009 году Чикагским университетом совместно с издательством Alexander Street Press был запущен проект электронной библиотеки сценариев American Film Scripts Online, которая включает в себя на сегодняшний день более 1 000 ранее неиздававшихся киносценариев. Более того, существует ряд бесплатных электронных ресурсов, публикующих сценарии фильмов для всех читателей. Следующие базы данных в сети – Internet Movie Script Database, Script-O-Rama, Simply Scripts, Daily Script, Movie-Page, Awesome Scripts and Screenplays – рекомендуются как ресурсы-источники студентам, изучающим киноискусство в таких известных университетах как King Edward VI College в Англии [<http://kcasasa2filmmedia.blogspot.com/p/coursework.html>] и University of Technology в Сиднее [<http://www.lib.uts.edu.au/guides/communication/media-arts/finding-films-and-scripts>], что указывает на абсолютное доверие к публикуемому контенту со стороны образовательных заведений высшего ранга.

В настоящее время нередки случаи издания сценария одновременно с выходом фильма. В этом случае продюсеры принимают такое решение в рамках рекламной кампании фильма, и выход сценария (чаще всего с анонсированием актеров, задействованных в съемках, на обложке) трактуется как один из ее элементов. После выхода экранизации и появления сценария (в виде официального издания или в электронном виде в сети интернет) линейно разворачивающаяся коммуникативная триада “произведение–сценарий–фильм” оказывается завершенной. Ее элементы – сценарий и фильм функционируют в коммуникативном пространстве наряду с самим художественным произведением, несмотря на неизбежные расхождения с текстом-эталонном. Медиальное положение сценария в этой триаде указывает на его связующую функцию между двумя семиотическими системами: вербальной и аудио-визуальной.

Бесспорным является утверждение, что при возникновении киносценария как трансформации художественного произведения в процессе его адаптации для другой знаковой системы “ком-

муникативная идентичность эталону нарушается” [5, с. 548].

В англоязычной терминологии процесс экранизации художественного произведения трактуется как адаптация (adaptation). Полисемантическая лексическая единица “adaptation” имеет два основных значения в словаре Macmillan English Dictionary, первое из которых – это художественное или драматическое произведение, трансформированное в фильм или ТВ программу. Под вторым значением понимается сам процесс трансформации объекта для его использования в других целях: 1) a book or play that has been made into a film, TV programme etc; 2) the process of changing something so that it can be used for a different purpose [27, 15].

Merriam Webster online dictionary имеет сходные значения для данной лексической единицы: 1) something that is adapted; especially: a movie, book, play, etc., that is changed so that it can be presented in another form; 2) a change in a plant or animal that makes it better able to live in a particular place or situation; 3) the process of changing to fit some purpose or situation : e.g. the process of adapting [28].

Словарь Oxford Dictionary также приводит аналогичные значения. Как исчисляемое существительное adaptation – это: “a film, television drama, or stage play that has been adapted from a written work”; как абстрактное существительное это слово обозначает “the action or process of adapting or being adapted” [29].

Все представленные словарные определения сходны в том, что адаптация – это процесс трансформации одного объекта в другой (в нашем случае – художественного произведения в фильм), предназначенный для достижения какой-либо другой цели или для существования объекта (в нашем случае – литературного произведения) в какой-либо другой форме. В случае с киноадаптацией такой целью является воплощение вербального текста на экране, т.е. в другой семиотической системе.

Очевидным является то, что появление индивидуальной коммуникативной парадигмы художественного произведения связано с тем, “насколько долго и интенсивно циркулирует произведение

в коммуникативном пространстве” [5, с. 549]. Вместе с тем следует отметить, что на появление таких трансформов художественного произведения как его киносценарий, и дальнейшая экранизация, влияет фактор интереса со стороны читательской аудитории к тексту-эталону (художественному произведению). Фактор читательского интереса способствует “продлению жизни” литературного произведения в другой его форме в коммуникативном пространстве. По определению А.А. Чувакина, “жизнь” текста – это изменения в процессе его существования в коммуникативном пространстве” [20, с. 41]. Коммерческий успех произведения (рейтинги продаж/доходы от продаж), возникающий на волне его популярности, заставляет кинокомпании братья за процесс экранизации.

Как уже было отмечено выше, произведения классической литературы представляли собой один из источников сюжетов с момента появления кинематографа. До появления кинематографа популярные среди читателей произведения художественной литературы служили источником своего последующего воплощения на сцене. Именно таким образом в докинематографическую эпоху расширялась коммуникативная парадигма произведения.

Так, например, роман английской писательницы Джейн Остин “Pride and Prejudice” был написан в 1813 году. Можем предположить, что роман ставился на сценах английских и американских театров и ранее, но его первая зарегистрированная существующими архивами сценическая версия появилась в 1906 году, на что указывает Филип Болтон в своем исследовании, посвященном анализу работ писателей-женщин, чьи произведения были поставлены на сцене [21, с. 15]. В своей книге Филип Болтон утверждает, что из всех романов Джейн Остин “Pride and Prejudice” был чаще всех других ее работ поставлен на сцене – около 50 различных постановок за период первой половины 20 века [21, с. 14]. Тексты инсценировок романа разных авторов и разных лет представлены электронными и печатными версиями. Перечень книжных изданий театральных сценариев приводит-

ся в исследовании Филипа Болтона [21, с. 14–16].

Благодаря такой огромной популярности на театральной сцене, роман не мог не привлечь внимание кинематографа. Одним из первых он стал текстом-эталонem для экранизации в эпоху становления звукового кино в Голливуде в 1940 году. Любопытным является тот факт, что киносценарий экранизации был создан Олдосом Хаксли и Джейн Марфин на основе сразу двух первоисточников: текста театральной постановки Хелен Джером и текста самого романа, о чем заявлено в аннотации к фильму. Интерес к роману не угас после первой экранизации и дальнейшие адаптации для телевидения и кино возобновились спустя 40 лет и позднее – в 1980, 1995, 2003, 2004 и 2005 годах, в результате появилось еще пять текстов киносценариев. На сегодняшний день коммуникативная парадигма романа “Pride and Prejudice” включает его многочисленные адаптированные (сокращенные) версии, переводы на другие языки, а после выхода в свет всех экранизаций насчитывает еще и 6 текстов киносценариев. Все они функционируют в коммуникативном пространстве параллельно и равноправно, не исключая существования друг друга.

Еще одним ярким примером многомерного функционирования художественного текста в коммуникативном пространстве является роман Стефани Майер “Twilight”, изданный в октябре 2005 года. В течение следующего месяца роман поднялся на пятую позицию в списке бестселлеров в разделе детской литературы газеты “The New York Times Best Seller List”, публикующей данные на основании рейтингов продаж, продемонстрировав таким образом высокий читательский интерес и спрос, а спустя некоторое время роман прочно занял первую позицию в этом же списке [22]. Также роман был признан лучшим в рейтинге “Best Children’s Books of 2005” журналом Publisher’s weekly [23]. Киностудия Summit Entertainment выкупила права на экранизацию у автора уже в 2007 году спустя всего два года после выхода в свет романа, и экранная версия покорила зрительские сердца в 2008 году, что повлекло за собой

публикацию киносценария для массового читателя в электронном виде. Последующие романы саги о вампирах Стефани Майер были экранизированы в период последующих трех лет после даты их публикации, а именно: первый роман-сиквел “New Moon” вышел в свет в 2006 году, его экранизация появилась в 2009. Следующий роман и второй сиквел “Eclipse” был издан в 2007 с последующей экранизацией в 2010, и третий роман-сиквел “Breaking Dawn” вышел в свет в 2008 году. Экранизация последнего романа состояла из двух частей, которые появились в 2011 году и в 2012 годах соответственно. Киносценарии всех фильмов находятся в свободном доступе в базах киносценариев в сети интернет.

Успех первого романа Стефани Майер у читательской аудитории сразу побудил кинокомпанию задуматься о создании фильма, который вскоре и появился на волне огромной популярности и коммерческого успеха романа.

Как видим, не только длительность функционирования произведения в коммуникативном пространстве, но и читательский интерес к сюжету, героям и проблемам, затронутым художественным текстом-эталоном, ведет к появлению киносценария как коммуникативного трансформанта, и как следствие – к разрастанию коммуникативной парадигмы данного художественного текста.

У литературного произведения может быть неограниченное количество экранных версий и соответственно – киносценариев как основы для экранизации. Это связано с тем, что создавая текст киносценария, сценарист предлагает свою собственную интерпретацию художественного текста, а “количество трансформаций, осуществляемых при восприятии текста, неограничено и неисчислимо в принципе. Если так можно сказать применительно к конкретному тексту, оно колеблется от нуля до бесконечности” [19, с. 91]. Несмотря на неизбежную трансформацию художественного произведения-эталона для новой коммуникативной среды, тексты киносценариев как его трансформанты способствуют “продлению жизни” первоисточника, привлекают к нему внимание новых адреса-

тов и, возможно, побуждают к знакомству с эталоном – собственно текстом художественного произведения.

К перспективам данного исследования относим рассмотрение композиционно-речевых трансформаций текста художественного произведения при переводе его в текст киносценария.

ЛИТЕРАТУРА

1. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Игнатов Кирилл Юрьевич. – М., 2007. – 196 с.
2. Идлис Ю.Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации (на материале сценариев Гарольда Пинтера) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 / Ю.Б. Идлис. – М., 2007. – 36 с.
3. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – СПб. : ТОО ТК Петрополис, 1997. – 544 с.
4. Карп П. Преображение. О переводе поэзии / П. Карп // Звезда. – 1966. – № 4. – С. 204–212.
5. Колегаева И.М. Коммуникативная парадигма литературного произведения (культурологический аспект) / И.М. Колегаева // International Scientific Conference. Linguarum VIII Unesco. Kyiv. – 2000. – Vol. 3-B. – С. 547–553.
6. Колегаева И.М. Текстовая парадигма: микро-, макро-, мега-, гипер- и просто текст / И.М. Колегаева // Записки з романо-германської філології. – 2008. – № 20. – С. 70–79.
7. Колшанский Г.В. Контекстная семантика / Г.В. Колшанский. – М. : Наука, 1980. – 149 с.
8. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллінн : Александра, 1973. – 63 с.
9. Маневич И. Кино и литература / И. Маневич. – М. : Искусство, 1966. – 240 с.
10. Мартынова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста / И.А. Мартынова. – СПб. : САГА, 2003. – 207 с.
11. Мачерет А.В. Актер и кинодраматург / А.В. Мачерет. – М. : Искусство, 1955. – 192 с.
12. Наер В.Л. К описанию функционально-стилевой системы современного английского языка. Вопросы дифференциации и интеграции / В.Л. Наер // Лингвистические особенности научного текста. – М. : Наука, 1981. – С. 3–13.
13. Покидышева С.Н. Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования (на материале английского языка) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / С.Н. Покидышева. – Белгород, 2007. – 19 с.
14. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации /

- Г.Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 2001. – 656 с. 15. Слышкин Г.Г. Кинотекст. Опыт лингвокультурологического анализа / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с. 16. Спесивцева В.В. Композиционно-синтаксическая трансформация гоголевского текста в киносценарной интерпретации М.А. Булгакова : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 / В.В. Спесивцева. – СПб., 2008. – 18 с. 17. Сухая Е.В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований / Е.В. Сухая // Вестник МГОУ. Серия “Лингвистика”. – М. : Изд-во МГОУ, 2010. – № 2. – С. 68–73. 18. Туркин В.К. Драматургия кино : учеб. пособие / В.К. Туркин. – М. : ВГИК, 2007. – 320 с. 19. Чувакин А.А. Теория текста: объект и предмет исследования / А.А. Чувакин // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2004. – Вып. 7. – С. 88–97. 20. Чувакин А.А. Теория текста : учеб. пособие / [А.А. Чувакин, Ю.Н. Земская, И.Ю. Качесова и др.] ; под ред. А.А. Чувакина. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Флинта; М. : Наука, 2010. – 224 с. 21. Bolton Philip H. Women Writers Dramatized: A Calendar of Performances from Narrative Works published in English to 1900 / – Mansell, 2000. – 460 p. 22. The New York Times best seller list [Electronic resource]. – Режим доступа : <http://www.nytimes.com/2005/11/06/books/bestseller/1106bestchildren.html>. 23. Publisher’s Weekly [Electronic resource]. – Режим доступа : <http://www.librarything.com/bookaward/Publisher’s+Weekly+Best+Book> 24. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / гл. ред. А.М. Прохоров. – [Изд. 2-е, перераб. и доп.]. – М.; СПб., 2000. – 1456 с. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/285746>. 25. Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С.И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с. 26. Краткая литературная энциклопедия (в 9 т.) [Электронный ресурс] / гл. ред. А.А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1975. – Т. 8. – 1136 с. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-8571.htm>. 27. Macmillan English Dictionary: with CD ROM: For Advanced Learners. – Macmillan Education, 2002. – 1728 p. 28. Merriam Webster Online Dictionary. [Electronic resource]. – Режим доступа : <http://www.merriam-webster.com/dictionary/adaptation> 29. Oxford Dictionary Online. [Electronic resource]. – Режим доступа : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/adaptation?q=adaptation>.