

3. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Немецко-русский и русско-немецкий словарь лингвистических терминов. – М.: «Помовский и партнеры», 1993. – 320 с.
4. Воскресенская С.Ю. Гендерные стереотипы лексико-грамматической персонификации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2007. – 23 с.
5. Исаакян А.Р. Грамматические средства персонификации и деперсонификации в современном немецком языке: Дисс...канд. филол. наук. – М.: МГПУ им. Мориса Тереза, 1978. – 160 с.
6. Константинова С.К. Семантика олицетворения. – Курск: Изд-во КГПИ, 1997. – 112 с.
7. Лебедевский А.С. Персонификация и способы ее выражения. Сб. «Вопросы германской филологии». – Калинин, 1975. – Вып. 2. – С. 61–69.
8. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. – 709 с.
9. Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов: Пер. с фр./ Предислов. В.А. Звегинцова. Изд. 2-е, испр. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 440 с.
10. Наер Н.М. Стилистика немецкого языка. – М.: «Прометей» МПГУ, 2004. – 288 с.
11. Национальный сервер современной поэзии // <http://www.stihi.ru/uchebnik/rech3.html>
12. Некрасова Е.А. Олицетворение как элемент художественного идиостиля // Стилистика художественной литературы. – М.: Наука, 1982. – С. 34–40.
13. Ризель Э.Г. Персонификация, аллегория, символ. Сб. научных трудов МГПИИЯ им. Мориса Тереза, вып. 91. – М., 1975. – С. 204–209.
14. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 510 с.
15. Энциклопедия Брокгауза и Эфрона // <http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz/2482>.
16. Asmuth B., Berg – Ehlers L. Stilistik. Opladen, 1976. – s. 104–105.
17. Faulseit D., Kühn G. Stilistische Mittel und Möglichkeiten der deutschen Sprache, Leipzig, 1965.- s. 246–247.
18. Herman Paul. Deutsches Wörterbuch. 10., überarbeitete und erweiterte Aufl. von Helmut Henne, Heidrun Kämper und Georg Objartel. Tübingen: Niemeyer, 2002.- 609 s.
19. Meyers Konversationslexikon <http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=112669>
20. Wackernagel W. Poetik, Rhetorik und Stilistik. Halle, 1873. – s.397.
21. Wikipedia, die freie Enzyklopädie // <http://de.wikipedia.org/wiki/Personifikation>.

Источники примеров

1. Штритматтер Е. Оле Бинкоп: Роман. – М.: Прогресс, 1980. – 422 с.
2. Strittmatter E. Der Laden. – Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH, 1994. – 536 S.

Е. Serebryakova

THE PROBLEM OF DEFINITION OF PERSONIFICATION IN THE STYLISTICS

Abstract. The article deals with the stylistic device of personification. The main task of the article is an analysis of different views on given trope and the research of relations between the personification and the other stylistic figures. In our article we try to formulate the most correct definition of this concept.

Key words: metaphor, personification, allegory, prosopopoeia, anthropomorphism.

УДК 81'42

Сухая Е.В.

ТИПЫ ИСТОЧНИКОВ КИНОРЕЧИ КАК ОСНОВА ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ*

Аннотация. В статье рассматриваются типы текстов, содержащие речь персонажей художественных фильмов, которые можно использовать в качестве основы для лингвистического исследования. Автор приводит собственную классификацию типов кинотекстов, основываясь на анализе отечественных и зарубежных источников. В статье уточняются понятия «киноязыка», «кино речи» и «кино текста» и дается детальная характеристика киносценария как особой литературной формы.

* © Сухая Е.В.

Ключевые слова: киноязык, кино речь, кинотекст, киносценарий, титры, субтитры, запись по фильму.

Современный исследователь живет в истине удивительную эпоху. Свободный обмен информацией, которым определяется сегодняшний день, открывает перед ученым огромные возможности: работа в виртуальных библиотеках, покупка специализированной литературы в интернет-магазинах, общение с членами профессионального сообщества из любого государства.

Особенно широкие горизонты открываются перед учеными-лингвистами. Они перестали быть зависимыми от возможностей региональных библиотек как в плане теоретической базы, так и в плане выбора материала для исследования. В частности, с переходом к информационному обществу и созданием всеобщего киберпространства стал более доступным зарубежный речевой кинематографический материал: сценарии и записи по фильмам, субтитры и пр., и отечественные лингвисты поспешили включить этот материал в область своих исследований.

Целью настоящей статьи является выделение в пространстве художественного фильма тех его компонентов, которые могут стать объектами лингвистических исследований, а также их классификация и характеристика. Особое внимание уделяется анализу киносценария как специфической художественной формы.

Когда лингвисты выбирают в качестве материала исследования художественный фильм, главным предметом их интереса становится, прежде всего, киноречь. Письменными источниками киноречи, которые могут использоваться в лингвистическом анализе, являются:

- киносценарии;
- записи по фильму (transcripts);
- надписи (титры и субтитры).

Прежде чем перейти к детальному анализу каждого из этих источников, следует уточнить такие базовые термины, как «киноязык», «кино-речь» и «кинотекст». Киноязык – это сугубо киноведческое понятие, охватывающее весь спектр выразительных средств в киноискусстве: кадр, монтаж, музыкальное сопровождение, шумовые эффекты, крупный, далекий и панорамный планы, темп, мимику и жесты, речь персонажей и/или диктора и др. [Лотман Ю.М. 2005, 314]. Основным элементом киноязыка признается кадр. Термины «кинотекст», «рассказ» и «киноповествование» употребляются у Ю.М. Лотмана как синонимы и представляют собой «осмысленную последовательность цепочки различных кадров» [Лотман Ю.М. 2005, 337]. Термин «киноречь» (film/filmic speech, cinematic speech) используется в трудах таких американских исследователей, как Сара Козлофф, Кэтлин Ландин и др. (Sarah Kozloff, Kathleen Lundeen et al.) и обозначает звучащий в фильме кинодиалог. Другими словами, киноречь – это та часть саундтрека фильма, которая содержит речь персонажей. Вслед за американскими исследовательницами, мы будем понимать под киноречью как звучащий в фильме, так и зафиксированный на бумаге кинодиалог. Термин «кинотекст» в насто-

ящей работе будет использоваться для обозначения всех письменных форм, которые в той или иной степени отражают речь персонажей фильма.

До конца 90-х гг. XX века киноречь, как правило, входила в состав научных исследований по искусствоведению. Начало научному освещению киноречи было положено преподавателями кафедры кинодраматургии ВГИКа. В 1963 году Е.И. Недугов защитил диссертацию «Авторская речь в сценарии и фильме», затем последовали диссертационные работы М.М. Гаркушенко «Авторский комментарий в документальном фильме» (1967) и И.М. Маневича «Кино и литература» (1969). После 1997 года появился ряд филологических диссертационных работ, затрагивающих проблемы киноречи: «Семантическое пространство видеовербального текста» О.В. Поймановой (1997), «Американский роман 1920-1930-х гг. Литература и мир кино» М.Е. Сальциной (2001), «Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино» М.М. Давыдовой (2005), «Теоретические основы процессориентированного подхода к переводу кинодиалога» В.Е. Горшковой (2006), «Категория автора в тексте сценарной адаптации» Ю.Б. Идлис (2006), «От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль» К.Ю. Игнатова (2007), «Средства создания комического в видеовербальном тексте» О.В. Мишиной (2007), «Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования» С.Н. Покидышевой (2007), «Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте» Ю.В. Сургай (2008), «Лингвосемиотическая стереотипизация персонажей в кинотексте молодежной комедии» О.Н. Романовой (2008), «Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов» М.С. Снетковой (2009) и др.

Обратимся к первому и самому обширному типу кинотекстов – **киносценарию**. Если литературоведам и киноведам и приходится спорить о правомерности изучения киносценария в своих дисциплинах, то лингвист, изучающий язык во всех его проявлениях, находится в более привилегированном положении. Без сомнения, лингвистическое исследование может строиться на материале киносценариев, даже если, как утверждала голливудский сценарист Маргарет Кеннеди, «Screenwriting is no more a work of literature than is the recipe for a pudding» [цит. по: Weiss P. 1975, 28].

Как видно из приведенной выше цитаты, не все считают сценарий литературным произведением. Споры о том, можно ли признать за

сценарием статус литературного произведения, велись довольно продолжительное время. В Советском Союзе сценарий сравнительно быстро выделили в «четвертый род литературы»; сценарии активно печатали в сборниках и исследовали их. В Голливуде, напротив, киносценарий долгое время считался чисто служебным документом и редко был доступен для чтения. Такое положение американского сценария было связано с особенностями голливудского кинопроизводства. Продюсер нанимал автора для работы над черновым вариантом сценария. Эта работа подразумевала, во-первых, жесткие временные рамки работы, столь непривычные для обычно свободно творящего писателя. Во-вторых, сценаристу всегда приходилось работать в соавторстве как с другими сценаристами, привлеченными по усмотрению продюсера, так и, по сути, с самим продюсером, который постоянно и направлял работу автора сценария, и требовал вводить те или иные изменения. Автор создавал только первый, в редких случаях – второй, черновой вариант сценария, и отстранялся от дальнейшей работы над сценарием. Далее со сценарным произведением работали другие члены съемочной группы. А сценарист, согласно контракту, лишался авторских прав на свое произведение: труд сценариста как сотрудника киностудии становился интеллектуальной собственностью его работодателя. Кроме того, вышеупомянутое соавторство не позволяло указать одного автора как единоличного создателя произведения. Именно по этим причинам сценаристы, за небольшим исключением, не могли включить созданные им произведения в сборники своих работ. Среди незначительного количества сборников сценариев, изданных в США в течение XX века, можно упомянуть Best Film Plays 1943-1944, Best Film Plays 1945, Great Film Plays (1959), Twenty Best Film Plays (1977), выпущенные усилиями сценариста Дадли Николса и кинокритика Джона Гасснера (Dudley Nichols, John Gassner). До сих пор публикации голливудских сценариев затруднены из-за сложностей, связанных с авторскими правами. Поэтому значительным событием в деле публикации кинопроизведений стало создание антологии киносценариев Best American Screenplays в трех томах под редакцией Сэма Томаса, изданной с 1986 по 1995 годы. В предисловии к первому изданию автор говорит о сложностях, с которыми он столкнулся в получении разрешения на публикацию сценариев: «Some screenplays ... which I might have liked to include ... had to be excluded because of difficulties in obtaining copyright clearances» [Best American Screenplays 1986, 3]. Огромная работа была за-

вершена в 2009 году издательством Alexander Street Press L.L.C. совместно с Чикагским университетом по составлению электронной библиотеки сценариев American Scripts Online, которая включает в себя 1009 сценариев, большинство из которых ранее нигде не публиковались.

Киносценарий является уникальной формой художественного произведения. Он сочетает в себе характеристики драматического произведения и технического документа. С документом сценарий объединяют следующие черты:

1) создание его наемным работником (штатным сотрудником сценарного отдела или сотрудником, работающим на контрактной основе);

2) написание его в установленный работодателем срок; например, для написания сценария к уже опубликованному литературному произведению, дата, к которой сценарий должен быть закончен, определяется датой покупки продюсером прав на экранизацию;

3) сценарий – результат работы группы исполнителей (продюсера, редактора, других сценаристов и пр.);

4) наличие в тексте технической информации, предназначенной конкретным исполнителям, чаще всего оператору, а также общепринятых аббревиатур;

5) версионность – изменения вносятся в новую версию сценария с сохранением всех предыдущих версий; иногда создается несколько версий чернового сценария для их последующего коллективного обсуждения (например, проекты сценариев фильмов «Ребекка» (Rebecca, 1940) и «Зов предков» (The Call of the Wild, 1976) имеют версии А и В);

6) тесная связь с производственным процессом (необходимость учесть в произведении технические возможности студии, выделенный бюджет и многие другие факторы).

С художественным (драматическим) произведением сценарий объединяют:

1) художественная форма – диалог и ремарки; завязка, кульминация, развязка;

2) незаконченность – сценарий, как и пьеса, предназначен для дальнейшего создания на его основе произведения искусства, и в ходе этого процесса предполагается внесение изменений;

3) реалистичная речь персонажей – максимальное приближение речи к живому спонтанному диалогу;

4) значительная часть сценария создается профессиональным литератором.

Прежде чем сценарий превращается в режиссерскую разработку, по которой можно снимать фильм, он проходит длительный путь под-

готовки и формирования.

Самый ранний этап работы над сценарием – это создание **сценарной (литературной, творческой) заявки** (synopsis). Заявка – это «сформулированный, сложившийся, относительно уже завершённый замысел, в состав которого входят и материал и тема, и идея, и наметки сюжета и характеров» [Голубкина Л.В. 1974, 23]. Прежде чем знакомиться с полной версией сценария, продюсер или редактор читает сценарную заявку.

Заявка как особая литературная форма имеет две основные прагматические установки:

1) она выполняет функцию первоначально-го плана-наброска будущего фильма;

2) она должна побудить читателя (продюсера) предложить контракт ее автору, ведь именно на ее основании принимается решение о заключении контракта.

Литературная заявка представляет собой короткий текст объемом не менее одной и не более пяти страниц. К изложению предъявляются требования ясности, четкости, лаконичности и однозначности толкования. Автор также должен стремиться к увлекательному и убедительному изложению с использованием броских фраз, так как его работа, скорее всего, будет просмотрена бегло, в спешке, на лету. Композиционно-художественное решение заявки не регламентировано: это может быть рассказ от автора или от имени героев, монолог, рассуждение или анализ проблемы. При создании творческой заявки на экранизацию пересказ сюжета не требуется. Заявка на экранизацию обычно содержит анализ произведения, авторский взгляд на него и перечисление предлагаемых изменений сюжета. Грамматической особенностью этого текста является строгое использование настоящего времени.

В коллективном кинематографическом творчестве заявка является, пожалуй, единственным индивидуальным видом литературной работы: в ее создании участвует, как правило, только сценарист. Литературные заявки не публикуются, ведь они, строго говоря, не являются литературными произведениями.

Второй этап работы над сценарием – это написание **либретто** (step outline). В либретто входят разработанные сцены и эпизоды будущего фильма. Если на первом этапе работы создается план-набросок (заявка), то на втором этапе формируется расширенный план будущего кинематографического произведения. Сцены в либретто сопровождаются коротким текстовым описанием (одно-два предложения). Далее этот расширенный план перерабатывается в литературный сценарий.

Таким образом, на третьем этапе работы создается **литературный сценарий** (treatment), в котором подробно описывается сюжет фильма в настоящем времени. Объем литературного сценария составляет 20-40 страниц. Этот тип кинематографического текста характеризуется использованием большого количества однонаправленных глаголов (идти, бежать, лететь) и слов-действий (action words), но ограниченного числа наречий и прилагательных. Литературный сценарий не включает в себя диалоги персонажей.

Следующий, четвертый вид литературной работы сценариста, заключается в написании **черновой версии (проекта) сценария** (draft script). К формату проекта сценария предъявляются строгие требования, поэтому в наши дни он, как правило, оформляется при помощи специальных компьютерных программ.

Композиционно проект сценария состоит из двух компонентов:

- экспозиции (business/exposition); и
- диалога (dialogue).

К **экспозиции** относятся:

- описание места действия;
- описание внешности персонажей;
- техническая информация.

Диалог – важнейший компонент киносценария, который служит средством развертывания сюжета и раскрытия характеров. Для кинодиалога отбираются наиболее сильные, характерные, богатые смыслом и образностью слова и выражения, которые претворяются в максимально выразительную и действенную кинематографическую речь [Зотов Н.Н. 1960, 5-6].

С началом съемочного процесса сценарий проходит пятый и последний этап доработки, в результате которой проект сценария превращается в **рабочий** или **режиссерский сценарий** (shooting script). При работе с черновой версией сценария во время репетиций часто оказывается, что то, что описано в сценарном тексте, не может быть воплощено в действительность по тем или иным причинам. Бывает, что задуманная сценаристом шутка оказывается никому не смешной или актер спотыкается на чрезмерно витиеватой фразе. Тогда режиссер вынужден внести в сценарий соответствующие изменения. Если возникает необходимость в существенной переработке сцен или эпизодов, на съемочную площадку снова приглашается сценарист и оперативно переписывает требуемые фрагменты.

Еще один сценарный документ создается после окончания съемки одной или нескольких сцен – **пообъектный сценарий** (continuity script/report). Он содержит информацию о настройках

и положении камеры, погодных условиях, точные детали всего произошедшего в кадре. Эта информация используется, в первую очередь, для обеспечения непротиворечивости изображения одного предмета (персонажа) в разных кадрах одной сцены. В процессе монтажа фильм «собирается» из последовательности кадров, снятых после одного или нескольких дублей, в некоторых случаях – и после повторной съемки. Редактор сверяется с пообъектным сценарием во избежание так называемых «ляпов» (continuity breaks) в готовом кинофильме. Этот сценарий также используется и для написания титров, сопровождающих фильмы для глухих или слабослышащих зрителей, поскольку он отражает не только дословную речь действующих лиц, но и все особенности произнесения реплики актером: слова-заполнители (uh, ah, uhmm etc.), заикание (th-th-the medicine...), запинки (it...it's not my fault!) и пр.

Из всех вышеперечисленных сценарных произведений и документов доступными для исследования являются сценарный проект (draft script), режиссерский (рабочий) сценарий (shooting script) и пообъектный сценарий (continuity script). Бесплатные сайты голливудских сценариев (IMSDb (The Internet Movie Script Database), Drew's Script-O-Rama, SimplyScripts и др.) обычно предлагают сценарные проекты. Интернет-магазины сценариев (The Script Shack, Bookcity Script Shop, Scriptcity и др.) предлагают и черновые, и рабочие версии сценариев, делая акцент на том, что продаваемые сценарии действительно использовались в процессе съемки фильма: «We sell only authentic production draft screenplays. Anywhere from first drafts to final shooting scripts». Опубликованные в печати сценарии являются, как правило, режиссерскими сценариями. В виртуальных библиотеках и на некоторых сайтах можно найти пообъектные сценарии.

Еще одним типом текста, содержащим речь персонажей кинофильма, являются **записи по фильму**. Существует три типа записей по фильму:

- литературные;
- монтажные;
- записи кинодиалога.

Литературная запись по фильму обычно создается по известному фильму (сериалу) или по неому фильму. Автор точно передает диалоги, а все увиденное в кадре он литературно оформляет в описания. Вот, например, описание эпизода из записи А.В. Кукаркина по фильму Ч. Чаплина «Граф» (The Count, 1916) [Кукаркин А.В. 1972, 25].

В вестибюль входит новый гость. Он дает дворецкому свою визитную карточку, на которой написано «Граф Броко». Дворецкий удивленно смотрит на карточку и, указывая рукой в сторону гостиной, что-то говорит пришедшему. Тот возмущается.

Надпись: «Это – самозванец! Я пойду за полицией!»

Выбегает из дома.

Монтажная запись по фильму (монтажный лист) – это служебный кинопроизводственный документ, составленный по определенной форме и включающий точное пок кадровое описание фильма [Кинословарь 1970, 122]. Этот документ почти точно соответствует пообъектному сценарию в англо-американском кинопроизводстве.

Записи, размещенные на бесплатных «кинематографических» сайтах под рубрикой Transcripts и широко используемые российскими и зарубежными лингвистами при исследовании киноречи, являются **записями диалога**. Например, Сара Козлофф указывает на источник примеров киноречи в своей книге так: «All quotations of film dialogue, unless otherwise noted, have been **transcribed** from the screen» [Kozloff S. 2000, 1]. Автор сайта Script-O-Rama дает схожий комментарий к выложенным записям: «This script is a transcript that was painstakingly transcribed using the screenplay and/or viewings of Mildred Pierce». Записи по фильму пишутся при просмотре киноленты либо исследователем, либо любым интересующимся человеком. В запись включается только диалог, часто без указания, какой именно персонаж говорит ту или иную реплику.

Мы считаем правомерным использовать записи по фильму в качестве материала исследования, если это отвечает поставленным целям. Однако исследователь должен быть осторожен при использовании записей по фильму, составленных другими зрителями. В запись часто не включаются повторения слов или фраз, а предложение может быть перефразировано, и тогда такая запись не отражает точный диалог в фильме. Например, в записи по фильму «Милдред Пирс» (Mildred Pierce, 1945), выложенной на сайте Drew's Script-O-Rama, читаем:

What's on your mind, lady? You know what I think? I think maybe you had an idea you'd take a swim.

В фильме в этом эпизоде мы слышим:

What's on your mind, lady? You know what I think? I think maybe you had an idea you'd take a swim. **That's what I think.**

Как видно из примера, последнее предложение опущено, поскольку автор записи по фильму не без оснований счел его избыточным. Однако зачастую то, что обычному зрителю кажется просто лишним предложением, для исследователя оказывается важным стилистическим приемом.

Третий и последний тип кинематографического текста, отражающий киноречь, это **надписи**. Заглавные, промежуточные и заключительные надписи называются **титрами**. **Субтитры** являются внутрикадровыми надписями [Кинословарь 1970, 163-164].

Большая часть титров носит информационный характер и не служит для передачи киноречи. **Заглавные титры** содержат название фильма, перечень участников съемочной группы и прочую информацию о создании фильма. В **заключительные титры** входит только слово «конец» (в комедийных картинах возможны другие слова для обозначения окончания, например, «Все» в фильме «Любовь и голуби», 1984).

Источником киноречи служат только **промежуточные титры** в форме пояснительных текстов или фраз. Они чаще всего используются для «ввода зрителей в атмосферу фильма» [Кинословарь 1970, 163].

Субтитры - это текстовое сопровождение фильма, на языке оригинала или переводное, дублирующее и иногда дополняющее звуковую дорожку фильма. Как было отмечено выше, субтитры создаются на основе пообъектного сценария. Субтитры передают речь персонажей в кадре, но не дословно, а лишь основную мысль одной или нескольких реплик. Речь персонажей упрощается и часто перефразируется, происходит своеобразный перевод. Длина каждого субтитра ограничена пространством в нижней части экрана. Какой бы протяженной и быстро проговоренной не была реплика, суть ее необходимо уместить на небольшой экранной площади, максимально точно передав смысл, и дать возможность зрителям успеть прочитать ее до смены ее следующим субтитром. В отечественном языкознании субтитры являются самым малоисследованным письменным источником киноречи.

Подводя итог вышесказанному, следует сказать, что исследование киноречи является захватывающим и перспективным направлением в лингвистической науке. Для развития этого направления сейчас имеются все условия как в плане доступности кинематографических текстов, так и в отношении технической оснащенности современных исследователей. Важно также, чтобы исследования киноречи строились с учетом

разнохарактерности материала и преследуемых учеными целей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

- 1) Волькенштейн В. Драматургия кино. Очерк / Владимир Волькенштейн. – М.; Л.: Искусство, 1937. – 151 с.
- 2) Голубкина Л.В. Работа над сценарной заявкой / Людмила Викторовна Голубкина. – М. : ВГИК, 1974. – 36 с.
- 3) Зотов Н.Н. Об основных особенностях диалога в сценарии художественного фильма / Н. Н. Зотов. – М.: ВГИК, 1960. – 40 с.
- 4) Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С.И. Юткевич; редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. – М.: Сов. Энциклопедия, 1986. – 640 с.
- 5) Кинословарь в 2-х т. / гл. ред. С.И. Юткевич ; редкол.: С.С. Гинзбург, Н.П. Абрамов, И.В. Вайсфельд и др. Т. 1 А-Л. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 976 стлб. с илл.; Т. 2 М-Я. – М.: Сов. Энциклопедия, 1970. – 1424 стлб. с илл.
- 6) Крючечников Н.В. Роль надписей в драматургии фильма / Николай Васильевич Крючечников. – М.: ВГИК, 1964. – 19 с.
- 7) Лотман Ю.М. Об искусстве / Юрий Михайлович Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – 704 с.
- 8) Маневич И.М. Сценарий и фильм / Иосиф Михайлович Маневич. – М.: ВГИК, 1959. – 34 с.
- 9) Попов Я.С. Кино-технический словарь / Я. С. Попов. – М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. – 137 с.
- 10) Сальцина М.Е. Американский роман 1920-1930-х гг. Литература и мир кино (мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Сальцина Марина Евгеньевна. – М.: Изд-во Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2001. – 208 с.
- 11) Соловьев А.В. Развитие новых культурных форм в условиях перехода к информационному обществу / А.В. Соловьев // Обсерватория культуры. – 2009. – № 2. – С. 24-32.
- 12) Субтитры // Википедия: свободная электронная энциклопедия : на русском языке [Электронный ресурс]: режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Субтитры> (дата обращения 18.10.2009)
- 13) Уэллс об Уэллсе / предисл. К. Разлогова, коммент. Н. Цыркун ; пер. с англ., франц. – М.: Радуга, 1990. – 448 с.
- 14) Фильмы Чаплина. Сценарии и записи по фильмам / [сост. А. В. Кукаркин]. – М.: Искусство, 1972. – 768 с.
- 15) Balio T. Grand Design: Hollywood as Modern Business Enterprise, 1930-1939 / Tino Balio // History of the American Cinema / gen. ed. Charles Harpole. – New York: Charles Scribner's Sons, 1993. – Vol. 5. – 448 p.
- 16) Ballon R. Blueprint for Screenwriting: A Complete Writer's Guide to Story Structure and Character Development / Rachel Ballon. – Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2005. – 184 p.

- 17) Best American Screenplays. First Series. Complete Screenplays / ed. by Sam Thomas ; foreword by Frank Capra. – New York: Crown Publishers Inc., 1986. – 538 p.
- 18) Cook M. Write to TV: Out of Your Head and Onto the Screen / Martie Cook. – Focal Press, 2007. – 352 p.
- 19) Kozloff S. Overhearing Film Dialogue / Sarah Kozloff. – University of California Press, 2000. – 323 p.
- 20) Lundeen K. Pumping Up the Word with Cinematic Supplements / Kathleen Lundeen // Film Criticism. – 1999. – Vol. 24.
- 21) Miller P. P. Script Supervising and Film Continuity / Pat P. Miller. – 3rd ed. – Focal Press, 1999. – 256 p.
- 22) Norwick K. P. The Rights of Authors, Artists and Other Creative People: The Basic ACLU Guide to Author and Artist Rights / Kenneth P. Norwick, Jerry Simon Chasen. – Southern Illinois University Press, 1992. – 310 p.
- 23) Weiss P. Cinematics / Paul Weiss. – Southern Illinois University Press, 1975. – 240 p.
- 24) <http://www.imdb.com/glossary/C> (Continuity Script)
- 25) <http://alfred-hitchcock.ru/filmography/ring> (Пообъектный сценарий)
- 26) <http://www.dcmp.org/caai/nadh33.pdf> (Continuity Script)
- 27) http://en.wikipedia.org/wiki/film_rights (дата обращения 8.11.2009)

Е. Sukhaya

TYPES OF SOURCES OF FILM SPEECH AS THE BASIS OF LINGUISTIC RESEARCHES

Abstract. This paper is intended to examine the texts which contain filmic speech and can be used as a basis in a linguistic research. The author offers a classification of cinematic texts based on the Russian and foreign literature analysis. We clarify terms “cinematic language”, “filmic speech”, and “cinematic text”. The article thoroughly explores the features of a screenplay which is seen as a unique literary form.

Key words: cinematic language, filmic speech, cinematic text, screenplay, titles, subtitles, transcript.

УДК 81'272

Шейна И.М.

«ПОЛИТИЧЕСКАЯ КОРРЕКТНОСТЬ» И ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ ВАРИАНТЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА КАК ПРИМЕР ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЯЗЫКОВЫХ И КОГНИТИВНЫХ МЕХАНИЗМОВ*

Аннотация. В статье рассматривается воздействие языка на общественное сознание, а также некоторые особенности действия механизма когнитивной адаптации опыта. Эти явления анализируются на материале «политической корректности» в том виде, как она проявляется в современном американском варианте английского языка.

Ключевые слова: лингвистическая категория, язык и культура, концепт, семантическая и морфологическая структура слова.

Отношение к «политической корректности» в американском обществе неоднозначно. Признавая благородные мотивы тех, кто впервые в 1960-е годы стал вводить слово *black*, а в 1980-е *Afro-American* вместо оскорбительного для цветного населения слова *Negro*, некоторые американцы иронично высказываются по поводу создания в системе американского варианта осо-

бого речевого кода, ущемляющего свободу выражения.

С.Г. Тер-Минасова определяет политическую корректность как стремление «найти новые способы языкового выражения взамен тех, которые задевают чувства и достоинства индивидуума, ущемляют его человеческие права привычной языковой бестактностью и/или прямолинейностью в отношении расовой и половой принадлежности, возраста, состояния здоровья, социального статуса, внешнего вида и т.п.» [5, 216]. Важным результатом внедрения политической корректности в социально-культурном аспекте, по признанию её сторонников, является осознание того, что американская история не была плодом деятельности только белых мужчин протестантского вероисповедания (*WASP* – white Anglo-Saxon protestant). Это явление может способствовать искоренению расизма, сексизма и прочих «-измов», взаимному уважению различных социальных групп.

В работах по культурологии и социологии

* © Шейна И.М.