

УДК 811.111'42:82-3:7.094

Калінюк О.О.

ОСОБЛИВОСТІ АДАПТАЦІЇ ТЕКСТУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В КІНОСЦЕНАРНИЙ КОМУНІКАТИВНИЙ ТРАНСФОРМ

Стаття присвячена дослідженню особливостей адаптації тексту літературного твору (вихідного тексту) в текст кіносценарію його екранізації (кіносценарний комунікативний трансформ). У роботі аналізуються різні типи трансформацій, визначається їх функціональна значущість.

Ключові слова: кіносценарій, комунікативна парадигма, комунікативний трансформ, вторинний текст, трансформація.

Калінюк Е.А. Особенности адаптации текста художественного произведения в киносценарный коммуникативный трансформ. *Статья посвящена исследованию особенностей адаптации текста литературного произведения (исходного текста) в текст киносценария его экранизации (киносценарный коммуникативный трансформ). В работе анализируются различные типы трансформаций, определяется их функциональная значимость.*

Ключевые слова: киносценарий, коммуникативная парадигма, коммуникативный трансформ, вторичный текст, трансформация.

Kalinyuk O.O. Peculiarities of adaptation of a belles-lettres text into a script communicative transform. *The article is devoted to the study of the features of the adaptation of the text of a literary work (source text) into the text of the screen version of its adaptation (script communicative transform). Various types of transformations are analyzed in the article, their functional significance is determined.*

A peculiar feature of the adaptation of the text of the novel – the source text into the screenplay of its movie version, i.e. communicative transform – is the use of various types of transformations on different levels of the text. They manifest themselves both on the level of the characters' speech, and on the level of the plot-forming microtexts. There can be distinguished several types of such transformations: omission, addition, transposition, substitution, zero-transformation. The results of the analysis have shown that all methods of text transformation are interconnected and interdependent. Omission is used to reduce the size of the source text; the main function of the addition is seen in preserving the coherence and semantic completeness of various episodes of the film script; transposition of replicas or plot actions makes it possible to preserve/restore the chronological sequence of events that facilitates the process of perception of the movie for the viewer; the main function of substitution is the transfer of emotional coloring of an utterance that is reflected in the dialogues of the characters; zero-transformation allows to convey the point of view of the author of the novel and preserves his style in the text of the script.

Key words: script, communicative paradigm, communicative transform, secondary text, transformation.

Звертання до зіставного аналізу текстів літературних творів і тексту кіносценарію їх екранізацій не нове: учених – як лінгвістів, так і кінознавців – завжди цікавило питання взаємодії цих двох семіотичних систем. Кількість публікацій за цією темою, що з'явилися в першій половині 20 століття, свідчить про зацікавленість цією проблематикою, а багато робіт Н. Д. Анощенко, Б. Балаша, Л. Деллюка, А. І. Піотровського, Ю.Н. Тинянова, В. Б. Шкловського й сьогодні не втратили своєї теоретичної значущості.

Однак особливий інтерес до дослідження екранізованих художніх

текстів виник тільки в першій декаді ХХІ століття. Проблеми філологічного вивчення кіноадаптації/екранізації англомовного художнього тексту в лінгвокогнітивному висвітленні торкається С. Н. Покідишева [11], Ю. Б. Ідліс розглядає категорію автора в тексті сценарної адаптації літературного твору [5], у дослідженні К. Ю. Ігнатова приділяється увага опису стилістичних особливостей перетворення тексту літературного твору на вербальну складову його екранізації [4], питання композиційно-синтаксичних трансформацій текстів літературних творів у тексті кіносценарію висвітлюються у працях І. А. Мартянової та В. В. Спесивцевої [10; 13].

Але незважаючи на науковий інтерес до такого виду текстів, ще й досі немає системи об'єктивних критеріїв, які дозволили б охарактеризувати відносини тексту екранізації, тобто тексту кіносценарію, і літературного першоджерела.

Оптимальною прийнято вважати таку екранізацію, у якій метою кінематографістів стає створення екранного еквівалента літературного твору, «його переклад на мову кіно із збереженням змісту, духу і слова» [9, 24]. Загалом художній твір полягає в авторському задумі й способі його втілення, тобто в авторському стилі.

Наше дослідження спирається на теоретичні результати комунікативної лінгвістики, що виділилася в окремий науковий напрямок у кінці 20 століття. Її характерними рисами є дослідження мовних одиниць в умовах конкретних комунікативних актів і дослідження тексту як відправної точки аналізу мови. Г. В. Колшанський так охарактеризував появу нового напрямку в лінгвістиці: «Природно, лінгвістика з моменту її становлення як самостійної науки завжди займалася семантикою мовних одиниць – спочатку переважно спираючись на семантику слова (лексикографія), пізніше семантикою висловлювання, семантикою граматичних форм, потім особливо семантикою речення (синтаксична семантика), а останнім часом – семантикою тексту (лінгвістика тексту)» [7, 4]. З позицій комунікативного підходу текст розглядали багато дослідників, серед яких: Л. Ю. Айснер, С. А. Архипова, Н. С. Болотнова, М. В. Всеволодова, І. В. Ізвольська, І. М. Колегаєва, О. А. Крилова, М. Ю. Олешков, О. О. Селіванова, Н. А. Слюсарєва, Е. М. Соболева, А. А. Чувакін і багато інші.

Актуальність пропонованого дослідження визначається значенням порушеної в ньому проблематики для завдань сучасної комунікативної лінгвістики й включеністю в антропоцентричну парадигму сучасних лінгвістичних розвідок.

Метою роботи є аналіз прийомів адаптації/трансформації тексту літературного твору в текст кіносценарію його екранізації. Матеріалом дослідження послужив текст кіносценарію «Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream», написаний Террі Гілліамом і Тоні Грізоні за однойменним романом письменника Хантера Стоктона Томпсона та роман письменника-журналіста Х. Томпсона «Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream». Логічним у процесі аналізу буде виявити зміни, яких зазнає літературний твір при перетворенні на кіносценарій екранізації, і знайти

причини, що їх зумовили.

Пропонована стаття фокусує увагу на кіносценарії художнього твору насамперед як на одному з видів комунікативних трансформів художнього твору.

Під комунікативними трансформами, слідом за І. М. Колегаєвою, розуміємо «наступні комунікативні утворення (у першу чергу письмові тексти, але не тільки), які декларують свою ідентичність еталону (зберігаючи заголовки і прізвище автора), але в реальності виявляються повідомленнями з іншим адресатом, іншою структурою, навіть з іншим кодом» [6, 547].

До трансформів художнього твору відносимо «іншокодові» або «міжкодові» [6, 548-549] трансформації, як от переклади на різні мови або адаптація художнього твору до інших семіотичних систем, як наприклад – екранізація або театральна постановка. Базисом для екранізації літературного твору, як і для створення будь-якого іншого фільму, є кіносценарій.

На нашу думку, одним з елементів, що входять в індивідуальну комунікативну парадигму художнього твору, його комунікативним трансформом, зокрема є текст кіносценарію екранізованого твору як такий, що відповідає встановленим для трансформу критеріям.

А. А. Чувакін [Цит. за: 3, 121] говорить про існування дериваційних відносин між текстами. Головне завдання дериваційних процесів у сфері текстотворення, на його думку, полягає в утворенні текстів (продуктів, інтерпретацій) на базі вже існуючих у текстовій сукупності.

Ідея про існування дериваційних відносин між текстами була розглянута в роботах О.С. Кубрякової та Ю.Г. Панкрац. Дериваційні відносини встановлюються між текстами, один з яких є похідним стосовно іншого, вихідного: «за дериваційні слід розглядати зв'язки, якими об'єднуються первинні і, засновані на них, вторинні мовні одиниці, які типові для відносин між вихідними і довільними знаками мови» [8, 8]. Таким чином, у цьому випадку мова йде про текстотвірну сукупність текстів, з одного боку, і про сукупність «вихідний – похідний текст», що функціонує в межах першої [8, 9].

Процес створення тексту кіносценарію екранізації літературного твору може розглядатися як результат інтерпретативної діяльності автора/авторів, представлений у вигляді «вторинного» тексту стосовно вже існуючого літературного твору, тобто вихідного тексту.

Сучасний семіотичний простір представлений більшою кількістю й різноманіттям вторинних текстів. За словами М.В. Вербицької, дослідниці онтології вторинних текстів, «увесь світ живе зараз в нескінченному гупертекстуальному, або інтертекстуальному просторі...настала епоха «тексту без берегів» [1]. М. В. Вербицька, слідом за М. М. Бахтіним, визначає вторинні тексти як особливі «художньо-мовні явища», яким «притаманна одна загальна риса: слово тут має подвійне спрямування – і на предмет мовлення, як звичайне слово, і на інше слово, на чуже мовлення» [1]. До кінця 20 століття вторинні тексти стали важливою складовою загальносвітового культурного фону [1; 2].

Вторинні тексти створюються з різних причин. Їхній спектр варіює від «перекладу» тексту на інший «матеріальний носій» (зйомка фільму за книгою, або, навпаки, написання кінороману) до авторського самовираження або способу сприйняття навколишнього світу й стилю життя. Виходячи з цього, логічним буде внести в поняття «вторинний текст» тексти-деривати, які максимально наближені, буквально «вибудовані» з матеріалу першоджерела, прямо запозичають із нього персонажів, ситуаційний контекст, стилістичні елементи.

Однак, як і будь-яка інша похідна одиниця стосовно вихідної, вторинний текст, у цьому випадку текст кіносценарію екранізації, становить собою новий, ускладнений/спрощений стосовно первинного текст. С. Н. Покідишева розрізняє три випадки проявів дериваційних процесів у сфері текстотворення: видалення, інтерполяцію та трансформацію [12, 37-38]. Зіставляючи романи і відповідні кінотексти, К. Ю. Ігнатов описує якісні перетворення текстів «у термінах теорії перекладу: до трансформацій тексту відносять збереження, опущення, перестановки, заміни і додавання» [4]. Ця методика була адаптована для зіставлення тексту роману Х. Томпсона «Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream» і тексту кіносценарію його екранізації.

Тип трансформацій додавання демонструє наступний приклад з тексту кіносценарію:

I remember saying something like: "I feel a bit lightheaded. Maybe you should drive..." GONZO starts shaving (16, 2).

Останнє речення з наведеного прикладу демонструє додавання на рівні фабули. У тексті роману Доктор Гонзо взагалі не голиться, але для підкреслення абсурдності всіх дій персонажа такого роду додавання тільки допомагають якнайглибше відчутти настрій епізоду, вони присутні в тексті кіносценарію в достатній кількості.

Ще один приклад з тексту кіносценарію:

DUKE (V/O). Me and a thousand ranking cops from all over America. Why not? Move confidently into their midst (16, 64).

Цей фрагмент також відсутній у тексті роману, але він лаконічно вписується в сценарій картини, для того, щоб підкреслити особливу атмосферу фільму.

Наступна репліка головного героя, яка відсутня в тексті роману, також додана в текст кіносценарію й покликана передати атмосферу подій.

DUKE. I'm telling you, the Salazar story is getting too complicated. The weasels have started closing in. The DWARF sneers (16, 9).

Збереження, як тип трансформації, є найпоширенішим у тексті кіносценарію. Майже весь роман письменника переданий практично без змін у тексті кіносценарію й багато з фрагментів і сцен залишилися незмінними на сторінках вторинного тексту у зв'язку з бажанням сценаристів зберегти стиль автора роману і передати в такий спосіб автентичність твору.

DUKE (V/O). There was madness in any direction, at any hour... You could strike sparks anywhere. There was a fantastic universal sense that whatever we were doing was right, that we were winning. And that, I think, was the handle –

that sense of inevitable victory over the forces of old and evil. Not in any mean or military sense; we didn't need that. Our energy would simply prevail. We had all the momentum; we were riding the crest of a high and beautiful wave... (16, 52).

Репліка головного героя в наведеному прикладі була залишена без змін у тексті екранізації. Так само як і наступна:

DUKE (V/O). So now, less than five years later, you can go up on a steep hill in Las Vegas and look west, and with the right kind of eyes you can almost see the high water mark – that place where the wave finally broke and rolled back (16, 53).

Аналіз показує – якщо є можливість дослівно зберегти авторський текст, то жодних принципів мовних обмежень на текст кіносценарію фільм не накладає. У тексті роману можна знайти приклад того, як зберігається навіть абсолютний номінативний дієприкметниковий зворот, такий нехарактерний для усного мовлення. Репліка головного героя «*My attorney was a great Samoan with a very bad heart, but he was very fond of myself, me being f****d and also very interested in ether*» перетворюється в «*My attorney was a great Samoan with a very bad heart, but he was very fond of myself, me being f****d and also very interested in ether*» (16, 71) зі збереженням абсолютного дієприкметникового звороту.

Відзначимо, що нерідко поряд з таким типом трансформацій художнього тексту репліки головних героїв переплітаються з перестановками їх черговості сценаристами, що в цьому випадку не дає змоги віднести їх до групи незмінних сегментів у тексті кіносценарію.

Наступний тип трансформацій – перестановка – в нашому дослідженні займає центральну позицію. Ці перетворення націлені на більш вдалу адаптацію тексту оригіналу до тексту кіносценарію з метою надати глядачам цікаву і зрозумілу інформацію, не обтяжуючи кіносценарій зайвими затягнутими описами або відхиленнями від сюжету та фабули, що заважає концентруватися на важливому і цікавому, оскільки аудиторія глядачів відрізняється від читачів.

Одним із проявів перестановок на рівні фабули твору служить своєрідна компресія подій, яка полягає в об'єднанні двох різних епізодів в один. Так, наприклад, у тексті роману, виходячи з готелю, головний герой починає монолог, в якому описує недавні події:

The decision to flee came suddenly. Or maybe not. Maybe I'd planned it all along – subconsciously waiting for the right moment. The bill was a factor, I think. Because I had no money to pay it. And no more of these devilish credit – card/reimbursement deals. Not after dealing with Sidney Zion. They seized my American Express card after that one, and now the bastards are suing me – along with the Diner's Club and the IRS... (15, 39).

У тексті кіносценарію два епізоди об'єднані в один: головний герой знаходиться у своїй кімнаті в готелі, замислюється про втечу й, відкриваючи двері обслуговуючому персоналу, що ввозить візок з їжею й покупками, дивується тому, як багато всього було куплено ним за день до цього. Потім він зачиняє двері номера й починає гарячково збиратися, щоб зникнути якнайшвидше.

DUKE (V/O). The decision to flee came suddenly. Or maybe not. DUKE opens the door to a BELL BOY with a trolley load of fruit, drinks and flowers... and a smile. BELL BOY. Room service! The BELL BOY wheels the trolley across the room – already stacked with EVEN MORE BOXES OF GOODIES.

DUKE (V/O). Maybe I'd planned it all along – subconsciously waiting for the right moment. The bill was a factor, I think. Because I had no money to pay for it. DUKE slams the door – starts FRANTICALLY PACKING.

DUKE (V/O). Our room service tabs had been running somewhere between \$29 and \$36 per hour, for forty-eight consecutive hours. Incredible. How could it happen? (16, 53).

Прикладом перестановки подієвого ряду служить фраза з одинадцятого розділу роману. Це рядок з пісні Боба Ділана, яка в тексті роману з'являється набагато пізніше того, як головний герой залишає готель «Red Shark»:

Aaawww, Mama, Can This Really Be the End? Down and Out in Vegas, with Amphetamine Psychosis Again? (15, 28).

У тексті сценарію вона розміщена відразу після того, як головний герой залишає готель без свого напарника Доктора Гонзо.

Перестановка фабульних епізодів/подій роману є зручним способом зробити кіносценарій екранізації лаконічним. У такому випадку з тексту роману вилучаються або змінюють своє розташування певного роду «відхилення від теми», що забезпечує, на думку сценаристів, краще сприйняття кіноекранізації.

Перестановка епізоду з повідомленням про кримінальні новини із середини роману на початок кіносценарію, і відповідно фільму, має проспективну функцію для глядача, розповідаючи про темний бік життя в яскравому й життєрадісному Лас Вегасі. Радіоповідомлення про смерть молодої дівчини від передозування героїну в розділі кримінальної хроніки на початку фільму є більш шокуючою новиною в порівнянні зі згадуванням про цю ж подію в добірці новин різного характеру в середині роману. Перебуваючи у своїй ініціальнойній позиції в тексті сценарію, а потім і на екрані, ця подієва новина миттєво вводить глядачів у стан напруги і тривоги.

RADIO NEWS. An overdose of heroin was listed as the official cause of death for pretty 19 year old Diane Hanby whose body was found stuffed in a refrigerator last week... (16, 4).

У тексті роману ця кримінальна подія, згадана разом з іншими подібними новинами втрачає свій трагізм.

An overdose of heroin was listed as the official cause of death for pretty Diane Hamby, 19, whose body was found stuffed in a refrigerator last week, according to Clark County Coroner's office. Investigators of the sheriff's homicide team who went to arrest the suspects said that one, a 24-year-old woman, attempted to fling herself through the glass doors of her trailer before being stopped by deputies. Officers said she was apparently hysterical and shouted, 'You'll never take me alive.' But officers handcuffed the woman and she apparently was not injured (15, 40).

У якості ілюстрації опущення, як типу трансформації тексту, текст рома-

ну надає наступний приклад:

All these horrible realities began to dawn on me: Here I was all alone in Las Vegas with this goddamn incredibly expensive car, completely twisted on drugs, no attorney, no cash, no story for the magazine – and on top of everything else I had a gigantic goddamn hotel bill to deal with. We had ordered everything into that room that human hands could carry – including about six hundred bars of translucent Neutrogena soap (15, 42).

У тексті кіносценарію спостерігається опущення останнього речення з репліки головного героя: *We had ordered everything into that room that human hands could carry – including about six hundred bars of translucent Neutrogena soap.*

DUKE (V/O). Here I was, alone in Las Vegas, with this goddamned incredibly expensive car, completely twisted on drugs, no cash, no story for the magazine. And on top of everything else I had a gigantic goddamn hotel bill to deal with. DUKE finds a last crumpled \$5 bill (16, 54).

Останній тип перетворень текстового масиву роману в текст кіносценарію – заміна. Прикладом заміни на рівні фабули служить візуалізація епізоду, своєрідний смисловий розвиток епізоду, при якому подія, що згадується в романі, триває на екрані. Це знаходить підтвердження в епізоді з револьвером «Магнум 357». У тексті роману, головний герой визначає й називає предмет, який знаходиться у нього в сумці:

*Along with this plastic briefcase that I suddenly noticed right beside me on the front seat. I lifted the f****r and knew immediately what was inside. No Samoan attorney in his right mind is going to stomp through the metal – detector gates of a commercial airline with a fat black 357 Magnum on his person (15, 43).*

У тексті кіносценарію інформація про «Магнум» винесена в ремарку, що означає, що на екрані буде показаний револьвер без вербальних коментарів.

DUKE opens the briefcase – finds the .357 MAGNUM inside (16, 52).

Що до реплік персонажа, заміною вважаємо заміну лексичних одиниць або словосполучень на інші, а також заміни граматичних категорій часу і числа.

Так, наприклад, у тексті роману використовується:

My story was true (15, 3).

У тексті кіносценарію з'являється фраза: *I'm telling you, the Salazar story is true.* (16, 8), в якій спостерігаємо заміну «my story» на «the Salazar story» і заміну Past Simple «was» на Present Simple «is».

Так само здійснюється заміна іменника на займенник, як, наприклад, у наступному уривку:

*There is no way to explain **the terror** I felt when I finally lunged up to the clerk and began babbling (15, 8).*

*There is no way to explain **what** I felt when I finally lunged up to the clerk (16, 15).*

Ще одним прикладом служить заміна особово займенника «we» на «you», а у тексті кіносценарію на відміну від тексту роману.

*Are **we** god-damn old ladies? (15, 6).*

Are you god-damn old lady? (16, 18).

Також у тексті кіносценарію, у ремарках, які описують дії героїв, точно зазначаються імена героїв, щоб запобігти непорозумінню, як наприклад у наступному епізоді.

He took off his Brazilian sunglasses and I could see he'd been crying. (15, 9).

У тексті роману це був відрізок композиційно-мовленнєвої форми оповідь, яка була трансформована в режисерську ремарку в тексті кіносценарію:

GONZO removes his sunshades and we see he's been crying... as he speaks he seems to be floating (16, 19).

У режисерській ремарці була зроблена заміна особового займенника «he» на власне ім'я «GONZO», а також заміна лексичної одиниці, що позначає особливий фасон сонцезахисних окулярів «Brazilian sunglasses» на лексичну одиницю «sunshades», яка втратила своє конкретизуюче значення.

Таким чином, особливістю адаптації/трансформації тексту роману-першоджерела письменника-журналіста Хантера Томпсона «Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream» у кіносценарій його екранізації – кіносценарний комунікативний трансформ – є застосування різних типів трансформацій. Останні проявляються як на рівні окремих речень/реплік персонажів, так і на рівні сюжетотвірних мікротекстів. Аналіз результатів нашого дослідження показав, що всі прийоми трансформації тексту є взаємозалежними й взаємообумовленими. З метою скорочення обсягу першоджерела використовується опущення; головна функція додавання вбачається у збереженні зв'язності і смислової закінченості різних епізодів кіносценарію; перестановка реплік або сюжетних дій дає можливість зберегти/відновити хронологічну послідовність подій, що полегшує процес сприйняття кінофільму для глядача; основною функцією заміни є передача емоційного забарвлення висловлення, що відображується в діалогах героїв; збереження, як тип трансформації, дозволяє передати авторську точку зору і авторський стиль у тексті кіносценарію.

Перспективу подальшого дослідження бачимо в поглибленому вивченні трансформації тексту кіносценарію в текст новелізації.

Список літератури

1. Вербицкая М.В. Теория вторичных текстов / М.В. Вербицкая. - М.: МГУ, 2000. – 221 с.
2. Гавенко А. С. Вторичный текст как факт художественной коммуникации / А. С. Гавенко // Человек – коммуникация – текст. Вып. 4 / под ред. А. А. Чувакина. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2000. – 320 с. – С. 227–239.
3. Земская Ю.Н., Качесова И.Ю. Теория текста: учеб. пособие / Ю.Н. Земская, И.Ю. Качесова. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 224 с.
4. 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.
5. Идлис Ю.Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации (на материале сценариев Гарольда Пинтера): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ю.Б. Идлис. – М.,

2007. – 36 с.
6. 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.
 7. Колшанский Г.В. Контекстная семантика / Г.В. Колшанский. – М.: Наука, 1980. – 149 с.
 8. Кубрякова Е.С., Панкрац Ю.Г. О типологии процессов деривации // Теоретические аспекты деривации. – Пермь, 1982. – С. 7-20.
 9. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1973. – 63 с.
 10. Мартянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста / И.А. Мартянова. – СПб.: САГА, 2003. – 207 с.
 11. Покидышева С.Н. Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / С.Н. Покидышева. – Белгород, 2007. – 19 с.
 12. Покидышева С.Н. К вопросу об интерпретации: языковая личность в проекции «вторичных» текстов киноадаптаций / С.Н. Покидышева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования. Языки и специальность. – 2007. – № 5. – С. 36-40. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/item.asp?id=11661833>
 13. Спесивцева В.В. Композиционно-синтаксическая трансформация гоголевского текста в киносценарной интерпретации М. А. Булгакова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / В.В. Спесивцева. – СПб., 2008. – 18 с.
 14. Чувакин А.А. Деривационные отношения как тип межтекстовых отношений (к предмету текстодериватологии) / А.А. Чувакин // Актуальные проблемы дериватологии, мотивологии, лексикографии. – Томск, 1998. – С. 23-24.
 15. Thompson Hunter S. Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream / Hunter S. Thompson. – United States: Random House, 1971. – 204 p.
 16. Gilliam T., Grisoni T. Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream / Terry Gilliam, Tony Grisoni. – 1998. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dailyscript.com/scripts/fearandloathing.html>

References

1. Verbitckaia M.V. (2000). Teoriia vtorichnykh tekstov. M.: MGU.
2. Gavenko A. S. (2000). Vtorichnyi tekst kak fakt khudozhestvennoi kommunikatsii. In Chelovek – kommunikatsiia – tekst. Vyp. 4. Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 227–239.
3. Zemskaja Iu.N., Kachesova I.Iu. (2010). Teoriia teksta: ucheb. posobie. M.: Flinta: Nauka.
4. Ignatov K.Iu. (2007). Ot teksta romana k kinotekstu: iazykovye transformatsii i avtorskii stil (na angloiazychnom materiale): diss. ... kand. filol. nauk: 10.02.04. M.
5. Idlis Iu.B. (2007). Kategoriia avtora v tekste stsenarnoi adaptatsii (na materiale stsenariiev Garolda Pintera): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.03. M.
6. Kolegaeva I.M. (2000). Kommunikativnaia paradigma literaturnogo proizvedeniia (kulturologicheskii aspekt). In International Scientific Conference. Linguarum VIII Unesco. Kyiv. – Vol. 3-B, 547-553.
7. Kolshanskii G.V. (1980). Kontekstnaia semantika. M.: Nauka.
8. Kubriakova E.S., Pankratc Iu.G. (1982). O tipologii protsessov derivatsii. In Teoreticheskie aspekty derivatsii. Perm, 7-20.
9. Lotman Iu.M. (1973). Semiotika kino i problemy kinoestetiki man. Tallinn: Aleksandra.
10. Martianova I.A. (2003). Tekst kinostsenariia i kinostsenarii teksta. – SPb.: SAGA.
11. Pokidysheva S.N. (2007). Kinoadaptatsiia literaturnogo proizvedeniia kak obekt filologicheskogo issledovaniia (na materiale angliiskogo iazyka): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.04. Belgorod.
12. Pokidysheva S.N. (2007). K voprosu ob interpretatsii: iazykovaia lichnost v proektcii «vtorichnykh» tekstov kinoadaptatsii. In Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Serii: Voprosy obrazovaniia. Iazyki i spetsialnost. № 5, 36-40. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://elibrary.ru/item.asp?id=11661833>
13. Spesivtceva V.V. (2008). Kompozitsionno-sintaksicheskaia transformatsiia gogolevskogo teksta v kinostsenarnoi interpretatsii M. A. Bulgakova: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. SPb.

14. Chuvakin A.A. (1998). Derivatcionnye otnosheniia kak tip mezhtekstovykh otnoshenii (k predmetu tekstoderivatologii). In Aktualnye problemy derivatologii, motivologii, leksikografii. Tomsk, 23-24.
15. Thompson Hunter S. (1971). Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream. United States: Random House.
16. Gilliam T., Grisoni T. (1998). Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.dailyscript.com/scripts/fearandloathing.html>

Стаття надійшла до редакції 1.03.2017 р.