

**Одинецкая Л.В. Метафора родства в украинском публицистическом дискурсе.**

Метафора является мощным инструментом познания, концептуализации и категоризации действительности. Она выступает одним из основных способов создания новой языковой картины мира. В статье рассмотрены функционирования и специфику антропоморфной (семейной) метафоры. С ее помощью происходит концептуализация отношений между регионами страны, партиями и государствами. Эти отношения моделируют как отношения в семье. Концептуальные метафоры в публицистическом дискурсе оказывают мощное влияние на человеческое сознание, человеческое мышление, формируют те или иные политические взгляды, создают новый образ действительности. Охарактеризовано семантическую и когнитивную специфику метафоры родства. Выявлены и описаны основные модели семейной метафоры. Охарактеризовано понятие архетипной метафоры в публицистическом дискурсе. Выяснено важность принятия семейной метафоры и ее прагматический потенциал в публицистике. Самыми продуктивными в языке украинской публицистического дискурса начала XXI века есть модели: страна - семья и страны - братья.

**Ключевые слова:** концептуальная метафора, метафора родства, Антропоморфное метафора, архетипность, публицистический дискурс.

**Odynetska L. Familial metaphor in Ukrainian journalistic discourse.** Metaphor is a powerful tool of cognition, conceptualization and categorization of reality. It is one of the main ways of creating new linguistic picture of the world. Functioning and specifics of anthropomorphic (familial) metaphor are considered in the article. Familial metaphor is used in conceptualization of relations between regions of the country, parties and states. These relations are modeled as relations in a family. Conceptual metaphors in the journalistic discourse exert a powerful influence on the human mind, form certain political views, create a new image of reality. Semantic and cognitive specifics of the familial metaphor are characterized. The main and most frequent models of the familial metaphor are discovered and described. The concept of archetypal metaphor is determined in journalistic discourse. Using familial metaphor and its pragmatic potential in journalism are found important. In the language of Ukrainian journalistic discourse of early XXI century, the most productive are models: country – family and countries – siblings.

**Key words:** conceptual metaphor, familial metaphor, anthropomorphic metaphor, archetype, journalistic discourse.

Статтю схвалено  
доктором філологічних наук, професором кафедри стилістики української мови  
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова  
Л.В. Кравець.

**Оксана Скобнікова**  
(Київ)

УДК 811.111'06'27'42:82

## ЛІНГВОТЕКСТОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТА ТИПОЛОГІЯ КІНОСЦЕНАРІЇВ

У статті розглянуто основні загальнотекстові характеристики кіносценарію, віділено специфічні категорії кінотексту як художнього тексту. Визначено кінодискурс як такий, що включає в себе як лінгвістичні, так і паралінгвістичні компоненти. Наголошено на значенні імпліцитної інформації в кінотексті. Розглянуто основні етапи становлення кіномистецтва та виділено два напрямки розвитку кінематографа, на основі яких ґрунтується основний розподіл коносценаріїв на художні і документальні. Запропоновані критерії класифікації кінотекстів за часовим чинником, за комерційною складовою, за характером відображення реальної дійсності, за комунікативною метою, за комунікативними принципами, на підставі домінування образотворчих знаків, за адресатом, за адресантом, за оригінальністю сценарію, за характером компоненту

інформативності, за цінністю для певного лінгвокультурного співтовариства тощо. Наведено жанрову типологію кінофільмів. Визначена типова суперструктура кіносценарію.

**Ключові слова:** кіносценарій, кінотекст, кінодискурс, лінгвоментекстові характеристики кіносценаріїв, типологія кіносценаріїв, класифікація кіносценаріїв.

**Постановка проблеми.** Кіномистецтво стало вагомим чинником у процесі взаємопроникнення культур. Цей вид мистецтва, як ніякий інший, здатний змінювати світосприйняття аудиторії, яка його сприймає, нав'язуючи певні моделі поведінки, ритуали, програмує світоглядні установки, тобто є засобом ідеологічного впливу. Крім того, кіномистецтво також виконує естетичну функцію, є формантом культури глядачів.

Актуальність вивчення кіносценарію обумовлена насамперед необхідністю визначення принципів його текстової організації. Вона посилюється тією суперечливістю, яка стала вже традиційною в його характеристиці. Частково вона закономірна, оскільки продиктована самою діалектичною природою кіносценарію, який одночасно виступає як предтекст кінематографа, і як самоцінний художній літературний текст, здатний існувати у відриві від фільму.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Кіносценарій став предметом дослідження в роботах таких мовознавців, як Т. А. Вархотов, Д. В. Гайданка, Є. В. Горшкова, О. І. Гридасова, М. А. Єфремова, О. В. Ісаєнко, Є. А. Колодіна, І. А. Март'янова, Г. Г. Слишкін, Л. В. Цибіна, Р. Р. Чайковський. Також були досліджені окремі аспекти вивчення кінодискурсу, такі як сленг і пейоративна лексика (А. Г. Гудманян), підтекст (А. М. Зарецька), комунікативні ролі (І. М. Лавріненко), субтитри (Т. Г. Лук'янова).

**Метою статті** є розглянути загальнотекстові та специфічні категорії та характеристики кіносценаріїв та проаналізувати можливі існуючі класифікації кіносценаріїв.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Якщо кіносценарій є текстом, то він має загальнотекстові категорії, такі як інформативність, цілісність, зв'язність [12, с.40]. О. Б. Іванова вказує більше загальнотекстових категорій для художніх фільмів: адресність, інтертекстуальність, цілісність, членимість, модальність [4, с.6]. В. Є. Горшкова трактує загальнотекстові категорії розглянутого типу текстів трохи інакше, виділяючи інформативність, зв'язність, цілісність, смислове членування, перспекцію і ретроспекцію. Автор говорить про специфічні текстові категорії, серед яких домінує категорія тональності, яка є «концептуально-змістовною категорією кінодіалога, що відбиває культурологічний аспект фільму і знаходить своє вираження в передачі національно-специфічних реалій, власних імен та мовних характеристик персонажів» [3, с.19].

Г. Г. Слишкін і М. О. Єфремова, слідуючи концепції В. А. Кухаренко, виділяють дванадцять основних категорій кінотексту як художнього тексту: членимість, зв'язність, перспекцію і ретроспекцію, антропоцентричність, локальну і темпоральну віднесеність, інформативність, системність, цілісність, модальність і прагматичну спрямованість [11, с.33]. Дані автори відзначають специфіку категорії цілісності в кінотексті: 1) вербальна і невербальна складові тісно інтегровані, так що при відділенні один від одного «фактично втрачають інформативність», що підтверджує, зокрема, думка А. Хельман про деконструкції первинних знакових систем при виникненні сенсу фільму; 2) наявність чітких часових і просторових рамок; 3) наявність сигналів, що позначають початок фільму, а також експліцитні написи «Кінець» або «Кінець фільму» [16, с.37].

Кіносценарій спрямований на художньо-естетичний вплив на глядача і комунікативно-прагматичний ефект [3, с.12]. Його відмінності від театрального сценарію випливають з його медійності: жорстка закріпленість, незмінність тексту, відтворюваність у вигляді абсолютно однакових копій. Фільм, перенесений на інший носій (наприклад, з кіноплівки на відеоплівку або CD), являє собою той самий текст. Кіносценарій відрізняється від театрального сценарію масштабністю аудіовізуальних ефектів, що дозволяють фактично змоделювати «віртуальну реальність». При цьому сьогодні кіносценарій, як правило, є «нелінійною структурою, пов'язаною з використанням декількох складно перепланих ліній героїв, сюжетними «стрибками» в часі і просторі і т.д., що для кіно знаходить своє вираження в прийомах дистанційного монтажу» [1, с.10].

Кіносценарій характеризується умовністю відображення реальності, на що вказував ще Ю. М. Лотман, називаючи мистецтво кіно мистецтвом «глибокої трансформації» [7, с.48]. Кіносценарій створює ілюзію, умовну реальність. З одного боку, глядач завжди розуміє цю умовність, а сприйняття різних кінотекстів, тобто попередній досвід, привчає його до певних моделей, за якими вони будуються. Незважаючи на ілюзію натуральності кінодіалога, у ньому часто присутні фрази-штампи, що дозволяють глядачеві орієнтуватися в кінотексті.

З іншого боку, автори кінотексту прагнуть створити ілюзію реальності, що відбувається на екрані, у тому числі й природності, спонтанності діалогів. Тому актуальним є питання, чи є мова персонажів фільму розмовною. Адже основними характеристиками розмовної мови, які забезпечують її синтаксичну, семантичну, а також морфологічну своєрідність, є її спонтанність, непідготовленість, а також невідтворюваність. Більшість дослідників сходяться в тому, що мова в кіно - це імітація усного мовлення, а кінодіалог носить квазіспонтанний характер, будучи наближеним відображенням спонтанної розмови [15, с.60]. Частина вчених, ґрунтуючись на наявності в тексті кіносценарію ознак усного дискурсу, вважають його усним дискурсом. Інші дослідники розглядають його як усну трансформацію письмового дискурсу.

Кінотекст тісніше пов'язаний з візуальним компонентом, ніж письмові тексти. Підтвердження цієї думки знаходимо у Г. Г. Слишкіна і М. А. Єфремової. Дані автори проводять ретельний розбір всіх невербальних компонентів фільму: оптико-кінетичної системи знаків (жестикуляція, міміка, пантоміма), а також паралінгвістичної і екстралінгвістичної систем знаків. Паралінгвістична система включає в себе систему вокалізації, тобто тембр голосу, його діапазон, тональність. Під екстралінгвістичною системою дані автори розуміють паузації, покашлювання, плач, сміх, темп мови. Дослідники приходять до висновку, що паралінгвістичні і екстралінгвістичні засоби в усному тексті посилюють вплив тексту на реципієнта повідомлення, сприяють підвищенню лаконічності, прагматичності і експресивності тексту [11, с.19]. В кінодискурсі задіяні як акустичний, так і візуальний канали передачі повідомлення, причому обидва канали можуть використовуватися для передачі як вербальної інформації, так і невербальної. Так, ми чуємо не тільки мову персонажів, але і музику, і звукові ефекти, а візуальний канал не обмежується тільки зоровим рядом, але може включати в себе і субтитри. Кінотекст, на відміну від текстів книг і театру, здатний передавати величезну кількість інформації за відносно невеликий проміжок часу, тобто є інформаційно насиченим текстом.

Вчені погоджуються в тому, що поряд з експліцитною, тобто явно вираженою, в тексті є імпліцитна інформація, в тому числі підтекст. Отже, можна виділити наступні види інформації в кінотексті: експліцитну, що має мовне вираження, і імпліцитну, або підтекстову, виведену з цього ж вираження в тексті.

Неодноразово робилися спроби створити класифікації кіносценаріїв, які були б зручні для аналізу і мали практичну цінність при описі фільму.

У процесі історії розвитку кінематографа прийнято розрізняти три етапи розвитку становлення кіномистецтва: ера німого кіно, ера звукового кіно, цифровий кінематограф. Відповідно, в залежності від часового чинника виділяють тексти кіносценаріїв німого кіно, звукового і тексти сучасних фільмів, знятих в цифровому форматі, що відрізняються своєю структурою, змістом і засобом вираження [5, с.37].

Комерційна складова породила два типи кіносценарних текстів: авторський, розроблений режисером або сценаристом самостійно, і комерційний сценарій, створений за спеціальним замовленням.

Д. Бордуелл запропонував групувати фільми за часом або країною створення, за режисером, актором, який виконує головну роль, продюсером, автором сценарію, студії, технологічними особливостями, циклу, серії, за стилем, структурою, за пропагованими ідеями, цінністю, за призначенням, за передбачуваною аудиторією, за сюжетом або головною темою [14, с.148].

За характером відображення реальної дійсності сценарні тексти прийнято розділяти на художні і документальні, відповідно кіносценарії будуть істотно відрізнятися один від одного. Г. Г. Слишкін і М. А. Єфремова виділяють в історії розвитку кінематографа два напрямки: «лінію Люм'єра» та «лінію Мел'єса» (за прізвищами постановників перших фільмів). Автори вважають, що перший напрямок, «реалістичне кіно», дало початок документальному кіно, а друге,

«видовищне кіно» – художньому. Якщо сценарії документальних фільмів відображають справжні події і особи, то художнє кіно базується на вигаданій історії, основою якого є художнє відтворення життєвого матеріалу [11, с.45].

І. М. Лаврінченко класифікує кінотекст за низкою ознак [6, с. 44]:

- 1) за змістом: художнє (ігрове) та документальне кіно;
- 2) за метою й комунікативними принципами: кооперативне (комуніканти орієнтовані на гармонійну взаємодію) та конфліктне кіно (наявні реальні чи уявні суперечності між суб'єктами);
- 3) за характером компоненту інформативності: інформативне і фатичне кіно;
- 4) за жанром і цільовою аудиторією (драматичне, комедійне, психологічне, детективне, історичне, молодіжне, анімаційне тощо).

Згідно з комунікативною метою, виділяють три компоненти кінотексту:

- формальний, або офіційний кінотекст (безпосередній сценарій, постери, трейлери, супровідні рекламні кампанії);
- критичний кінотекст (рецензії кінокритиків, букмекерські прогнози);
- глядацький кінотекст (відгуки глядачів) [2, с.100].

Спробу створити класифікацію кінотекстів, що відповідає інтересам лінгвістичного дослідження, зробили Г. Г. Слишкін і М. О. Єфремова [11, с.40]. Вони виділили типи кінотексту на підставі домінування в ньому образотворчих знаків (індексальних або іконічних) і певного стилю. Художнім, на думку вищевказаних авторів, є кінотекст, в якому домінують іконічні знаки і стилізована розмовна мова; нехудожнім – той, в якому домінують індексальні знаки і наукова або публіцистична мова; в особливу групу виділяються анімаційні кінотексти. З приводу цієї класифікації можна помітити, що в даний час межі між виділеними авторами типами кінотексту стираються. Наприклад, документальне кіно сьогодні активно використовує елементи, в тому числі і елементи стилю, які раніше були притаманні лише ігровим фільмам. Прграми у жанрі «docufiction» («документальність + вигадка», реаліті-шоу і т.д.), у безлічі з'являються зараз і на нашому екрані, і це говорить про зближення документального та художнього кінодискурсів, про те, що сьогодні не слід їх розмежовувати настільки жорстко, як це робилося раніше.

Г. Г. Слишкін і М. О. Єфремова [11, с.43] пропонують ще кілька підстав для розподілу кінотексту: за адресатом (вік, масовість / елітарність); за адресантом (професійний – аматорський); за оригінальністю сценарію (оригінальний – екранізація, римейк, приквел, сиквел, сайдквел); за жанром; за цінністю для даного лінгвокультурного співтовариства (прецедентний – непрецедентний).

Беручи до уваги визначення рейтингу або параметрів прокату кінофільму, виділяють чотири основні складові: тема фільму, настрій, яке несе фільм, формат фільму та цільова аудиторія. Перші два параметри використовуються для реклами, другі два – зазвичай виносяться в примітку до фільму.

За темою фільму кіносценарії поділяються на такі:

- кримінальний (crime) – розповідає про злочинців і боротьбу з ними;
- історичний (historical) – розповідає про історичні особистості і події;
- наукова фантастика (science fiction) – розповідає про нові технології, космос та інше;
- спорт (sports) – розповідає про спортивні досягнення і боротьбу з самим собою;
- підлітковий (teen) – обертається навколо звичайних конфліктів підлітків;
- військовий (war) – представляє поля битв і місця, пов'язані з воєнним часом;
- вестерн (western) – історії про освоєння дикого заходу;
- катастрофа (disaster) – розповідає про катастрофи, що призводять до апокаліпсису.

Список тем в принципі можна продовжувати і продовжувати.

За настроєм, який несе фільм, кіносценарії поділяються на такі основні жанри:

- дія (action) – як правило, передбачає вибір між «добре» і «погано», що розігрується за допомогою насильства або фізичної сили;
- пригода (adventure) – залучаються почуття небезпеки, ризику та шансу, часто з високим ступенем фантазії;
- комедія (comedy) – за мету має викликати сміх;



- драма (drama) – в основному орієнтована на розвиток персонажа, часто в ситуаціях, які знайомі широкій аудиторії;
- фентезі (fantasy) – вигадка зовнішньої реальності (тобто міф, легенда);
- жахи (horror) – на меті викликати страх;
- містика (mystery) – перехід від невідомого до відомого по виявленню та вирішенню ряду майже нерозв'язних проблем;
- романтика (romance) – зупиняється на елементах романтичної любові;
- триллер (thrillers) – метою має викликати збудження і нервову напругу в аудиторії;
- нуар (noir) – характеризується особливою атмосферою песимізму та безвиході.

Використовуючи опис типових структур, безпосередньо пов'язаних з поняттям жанру, зручно розглядати масове кіно. Багато дослідників, розглядають жанр як парадигму кінотексту, а кінотексти відповідних жанрів - як складові парадигми. Жанрова класифікація має не тільки теоретичне, а й безсумнівне практичне значення, так як певні жанри припускають певну цільову аудиторію, що пов'язано з рентабельністю кіновиробництва. Серед найбільш відомих жанрів можна назвати вестерн, фільм жахів, комедію, історичний фільм, фантастику, бойовик, епопею, кінороман, трагедію, мюзикл.

Число жанрів постійно зростає, і як окремі жанри виділяють кінороман, драму, мелодраму, комедію, казку, детектив, вестерн, військовий, пригодницький і фантастичний фільми, психологічну драму, романтичну мелодраму, трагікомедію, романтичну комедію, бойовик, комедійний бойовик, фантастичний бойовик, містику і містичний бойовик, фільм жахів, трилер, фільм-катастрофу, різдвяну історію [11, с.45].

За форматом фільму сценарії в свою чергу поділяються на:

- життєва дія (live action) – найбільш поширений, в якому показуються живі, звичайні люди в запропонованих обставинах;
- анімація (animation) – швидке відображення послідовності 2-D малюнків або 3-D моделей для того, щоб створити ілюзію;
- біографія (biography) – формат, який розповідає про реальну історію історичної особистості і події, які відбуваються в її житті;
- документальний (documentary) — знімається на основі реальних подій, фактів, особистостей;
- мюзикл (musical) – пісні у виконанні персонажів, що вплетені в оповідання.

За цільовою аудиторією фільму кіносценарії поділяються на:

- дитячі фільми (children's film) – фільми для дітей молодшого віку;
- сімейні фільми (family film) – таке кіно повинно бути привабливим для людей будь-якого віку і придатним для перегляду молодіжною аудиторією. Прикладами цього є фільми компанії Дісней;
- фільми для дорослих (adult film) – призначені для перегляду тільки дорослою аудиторією, зміст може включати в себе насильство, порушення норм, непристойну мову або явну сексуальну поведінку.

Жанри кінотексту існують як «культурні концепти», з якими пов'язані певні суперструктури – стандартні схеми, за якими будуються конкретні тексти. Для фільму така суперструктура в кожному окремому жанрі буде включати наступні елементи: типові місце, а іноді і час дії, декорації, костюми і реквізит; типові теми, сюжети, основні елементи розповіді, мотиви, стилі, ситуації; повторювані знаки (образи), типові діалоги; стандартний набір персонажів з клішованими характеристиками. До цього списку додамо типові цілі, які переслідують творці кінотексту, типову аудиторію, а також стиль взаємин авторів і інтерпретаторів тексту.

**Висновки дослідження та перспективи подальших наукових розвідок.** Отже, кіносценарій як текст володіє як загальнотекстовими, так і специфічними категоріями. З урахуванням відмінностей між усними та письмовими текстами можна зробити висновок, що кінотекст є усною трансформацією письмового тексту (у ньому за певними канонами імітується розмовна мова). Він спрямований на художньо-естетичний вплив на глядача і комунікативно-прагматичний ефект, відрізняється масштабністю аудіовізуальних ефектів, інформаційною

насиченiстю, умовнiстю вiдображення реальностi. Кiнотекст тiсно пов'язаний з вiзуальним компонентом. Паралiнгвiстичнi та екстралiнгвiстичнi засоби в кiнотекстi сприяють пiдвищенню його лаконiчностi i експресивностi. Кiнотекст є iнформацiйно насиченим текстом, в ньому видiляється експлiцитна i iмплiцитна (пiдтекстова) iнформацiя. Реципiєнт повiдомлення в кiнотекстi – вiддалений, множинний; формат передачi повiдомлення – вiдстрочений контакт при вiдсутностi безпосереднього обмiну реплiками. Спецiальне планування кiнодiалога в розрахунку на його «пiдслуховування» глядачем становить основу взаємодiї творцiв фiльму i реципiєнтiв (iнтерпретаторiв) повiдомлення. Кiнотекст створюється в розрахунку на глядацьке сприйняття, внаслiдок чого вiн принципово вiдрiзняється вiд буденної мови. Загальновизнаної класифiкацiї текстiв кiносценарiїв не iснує, проте можливе видiлення груп кiнофiльмiв, цiнне з практичної i теоретичної точки зору. Найбiльш важливим видається подiл кiно на авторське i масове, а також жанровий подiл, який виявляється корисним i при описi фiльмiв з лiнгвiстичної точки зору. Жанр визначається як парадигма текстiв, що володiють спiльнiстю ряду характеристик, при цьому вказується на неможливість створити текст поза жанром. Можливий розподiл кiнотекстiв на художнi та документальнi, проте цей подiл стає умовним у зв'язку з появою текстiв промiжних жанрiв. Кiносценарiй може мати самостiйну художню цiннiсть, а також свого читача, хоча основний сенс кiнодраматургiчної творчостi спрямований в основному на екранiзацiю лiтературних творiв. Така дуалiстична природа кiносценарiїв – призначення їх не лише для читання, а й для постановки – визначає необхіднiсть особливих пiдходiв до їх подальшого вивчення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнян, С. М. Семиотические границы в искусстве [Текст]: культурологический анализ : автореф. дисс. ... д-ра филос. наук / С. М. Арутюнян – М. : МГУКИ, 2008. – 25 с.
2. Гайданка Д. В. Дискурс кiно в ракурсі новiтнiх парадигм: особливостi i типологiя / Д. В. Гайданка. // Науковий вiсник Мiжнародного гуманiтарного унiверситету. Сер.: Фiлологiя.. – 2015. – №16. – С. 99–101.
3. Горшкова, В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / В. Е. Горшкова. – Иркутск : Иркутский гос. лит. ин-т, 2006. – 32 с.
4. Иванова, Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. Б. Иванова. – Волгоград, 2001. – 16 с.
5. Ілленко Ю. Парадигма кiно / Юрiй Ілленко. – К. : Абрис, 1999. – 416 с.
6. Лаврiненко І.М. Критерiї класифiкацiї кiнодискурсу / І.М. Лаврiненко. // Вiсник ХНУ. – 2012. – №1003. – С. 41–44.
7. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 137 с.
8. Потебня О. Думка й мова (фрагменти) / О. Потебня // Слово. Знак. Дискурс : [антологiя свiтової лiтературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької]. – 2-ге вид., доп. – Львiв : Лiтопис, 2001. – С. 34–52.
9. Райс К. / Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 202–228.
10. Словник iншомовних слiв / Уклад. Л. Пустовiт та iн. – К. : Довiра, 2000. – 1018 с.
11. Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
12. Сургай, Ю. В. Киноязык как особая сигнификативная система / Ю. В. Сургай // Наука и инновации 21 века: материалы VII открытой окружной конф. молодых ученых. Сургут, 23–24 ноября 2006г. – Сургут : СурГУ, 2007. – С. 237–239.
13. Чередниченко, О. І. Про мову i переклад. – К. : Либiдь, 2007. – 248 с.
14. Bordwell, D. Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema / D. Bordwell. – Cambridge : Harvard University Press, 1989. – 352 p.
15. Bubel, C. The linguistic construction of character relations in TV drama : Doing friendship in Sex and the City. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes / C. Bubel. – Saarbrücken : Universitaet des Saarlandes, 2006. – 294 p.
16. Helman, A. / Polish film theory // <http://info-poland.icm.edu.pl/uj/ujfilm/Film1.htm>

**Скобникова О. Лингвотекстовые характеристики и типология киносценариев.** В данной статье рассмотрены основные текстовые характеристики киносценария, выделены специфические категории кинотекста как художественного текста, указаны особенности киносценария и его отличия от сценария театрального. Определен кинотекст как включающий в себя как лингвистические, так и паралингвистические компоненты. Отмечено значение имплицитной информации в кинотексте. Рассмотрены основные этапы становления киноискусства и выделено

два напрямлення розвитку кинематографа, на основі яких базується основне розподілення коносценаріїв на художественні і документальні. Предложені критерії класифікації кинотекстів по временному фактору, по коммерческой составляющей, по характеру отражения реальной действительности, по коммуникативной цели, на основании доминирования изобразительных знаков, по адресату, по адресанту, по оригинальности сценария, по характеру компонента информативности, по ценности для определенного лингвокультурного сообщества и т.д. Приведена жанровая типология кинофильмов. Определена типовая суперструктура киносценария.

**Ключевые слова:** киносценарий, кинотекст, лингвотекстовые характеристики киносценариев, типология киносценариев, классификация киносценариев.

**Skobnikova O. Lingual and textual characteristics of film scripts and their typology.** The present article deals with basic textual characteristics of a film script. Specific categories of a film text as a feature text have been distinguished, peculiarities of a film screenplay and its distinction from a screenplay of theater have been pointed out. Film text as the one that includes both linguistic and paralinguistic components was defined. Importance of implicit information in a film text has been emphasized. Two main stages of development of cinema and directions of film production, on which the main distribution of screenplays into the feature and documentary ones is based have been distinguished. Criteria of classification of film scripts have been proposed, including the time factor, the commercial component, the nature of the reflection of reality, the communicative purposes, the dominance of visual signs, the recipient, the sender, the originality of the script, the nature of informative component, the value for certain linguo-cultural community etc. Genre typology of films has been introduced. Typical superstructure of a film script has been determined.

**Key words:** screenplay, film script, film text, lingual and textual characteristics of film scripts, typology of film scripts, classification of film scripts.

Статтю схвалено  
кандидатом філологічних наук, доцентом кафедри  
теорії, практики та перекладу англійської мови  
Національного технічного університету «КПІ» ім. Сікорського  
О.В. Ткачик

**Інна Шморгун**  
(Київ)

УДК 811.111' 276.3-055.1-055.2: 821.111-21

## **ВЖИВАННЯ ЕВФЕМІСТИЧНИХ КОМУНІКАТИВІВ У ГЕНДЕРНО ЗУМОВЛЕНІЙ ПОВЕДІНЦІ ПЕРСОНАЖІВ СУЧАСНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ ДРАМИ**

У статті, на основі аналізу науково-методичної літератури, докладно розглянуто й проаналізовано сучасні підходи дослідників до визначення понять «евфемізм» та «комунікатив». З'ясовано сутність цих понять. У статті розглянуто різні аспекти вживання евфемістичних комунікативів у сучасній англійській мові, зокрема соціальний аспект, культурний аспект. Проведений докладний гендерний аналіз вербальної поведінки персонажів у різностатевому спілкуванні з точки зору вживання у своєму мовленні евфемізмів. Докладно проаналізовано особливості вживання евфемістичних комунікативів у гендерно зумовленій поведінці персонажів сучасної англійської драми, а також наведені конкретні приклади з літературних творів. Визначено роль евфемізмів у мові та в суспільному житті. На основі прикладів із сучасної англійської драми досліджено тенденції вживання у вербальній поведінці евфемістичних комунікативів залежно від гендерних ознак. Розкрито значення евфемістичних комунікативів при комунікації мовців та для уникнення конфліктних ситуацій.

**Ключові слова:** евфемізм, комунікатив, гендерно зумовлена поведінка, персонаж, сучасна англійська драма.