

УДК 7.067

ФИЛЬМ «КРОВАВОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ» (ПОЛ ГРИНГРАСС, 2002): СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ДОКУМЕНТАЛЬНОГО В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

© С.А.Стринюк

Статья посвящена исследованию особенностей использования художественных средств документального кино в фильме английского кинорежиссера Пола Гринграсса «Кровавое воскресенье» (2002) с целью формирования определенного взгляда на исторические события и исследования природы политического и религиозного противостояния в Северной Ирландии второй половины XX века. Фильм реконструирует реальные исторические события художественными средствами документального кино (docudrama). Особое внимание в статье уделяется средствам достижения эмоционального всплеска сочувствия к жертвам трагических событий: съемка «с плеча», динамичный ритм монтажа и т.д. создают у зрителя эффект присутствия в историческом прошлом и вместе с тем позволяют режиссеру транслировать свое авторское видение этого конфликта, его причин и последствий.

Ключевые слова: «Кровавое воскресенье», историческая реконструкция, докудрама.

Фильм английского кинорежиссера Пола Гринграсса «Кровавое воскресенье» (2002) с нарочитой детальностью воспроизводит трагические события в городе Лондондерри (Северная Ирландия, 30 января 1972 года). Цель этого художественного фильма – реконструировать реальные исторические события с использованием художественных средств, имитирующих документальное кино. В этот день британские войска расстреляли безоружную демонстрацию за права католического меньшинства Дерри (ирландский вариант названия города), тринадцать человек (из них семь подростков) были убиты, многие ранены [см. подробнее: 1- 3].

Британское правительство провело два расследования этого инцидента: 19 апреля 1972 году, спустя 11 недель после события, был опубликован отчет по результатам расследования под руководством лорда Уиджери, практически снимавший всякую ответственность с командования операцией и солдат, стрелявших в безоружных людей [4]. Под давлением общественности правительством была предпринята вторая попытка разобраться в случившемся, и в 1998 г. был опубликован второй отчет лорда Сэвилла [5]. Таким образом, расследование инцидента длилось почти сорок лет, после чего британское правительство признало свою ответственность и принесло извинения семьям погибших и пострадавших.

События этого дня неоднократно становились предметом изображения в литературе и кинематографе, транслируя различные точки зрения на произошедшее [4-6], они активно обсуждались в прессе: к примеру, британская газета

«Гардиан» даже создала на своем официальном сайте подробную карту, фиксирующую все передвижения протестующих и британских войск [7], также внимание этому событию уделили и многие другие издания, в том числе Telegraph [8] и BBC [9]. Для освещения марша протеста были приглашены многочисленные журналисты, поэтому существует много кино- и фотосвидетельств происходивших событий. Фильм «Кровавое воскресенье» получил международное признание («Золотой медведь» на Берлинском кинофестивале 2002 г., «Золотой Хичкок» на фестивале Британского кино в Динаре (Франция) 2002г.). Фильм неоднократно становился предметом исследования [см., к примеру: 6, 10], вместе с тем в русском искусствоведении он незаслуженно обойден вниманием, что обусловило новизну нашего исследования.

Глубокие социальные, политические и профессиональные противоречия пронизывают долгую историю колонизации Северной Ирландии. События в Северном Ольстере (1972 г.) привели к новой волне агрессии и межнационального и межконфессионального противостояния.

Средства массовой информации играют значительную роль как в осмыслении этих конфликтов, так и формировании определенных взглядов и убеждений зрителей. Киноискусство является одним из наиболее влиятельных видов творчества, а его возможности в реализации всего многообразия исследования этнической тематики практически безграничны. В настоящее время существует достаточно серьезный массив художественных фильмов, обращающихся к теме этнической и профессиональной идентичности в

современной Британии, исследующих с помощью художественных средств реальные исторические события и претендующих на большую или меньшую степень документальности изображения. В научной литературе обсуждаются содержательные и этические вопросы особенностей изображения расстрела мирной демонстрации в Дерри в разных художественных формах [11]; в то же время поэтологические особенности воплощения этой тематики в фильме Пола Гринграсса остаются малоизученными. Таким образом, актуальность нашего исследования определяется необходимостью критически осмыслить относительно новый жанр художественного кино, активно имитирующий средства документалистики. Объектом анализа в нашем исследовании являются художественные выразительные средства представления исторического референта фильма «Кровавое воскресенье».

Фильм «Кровавое воскресенье» с первых кадров претендует на объективность в освещении событий 30 января 1972 года, вместе с тем очевидно, что автором ставится четкая задача транслировать зрителю свое видение проблемы. Изображение реальных исторических событий в фильме не доминирует над авторским взглядом на причины эскалации североирландского конфликта. Наша основная цель – проанализировать, какими художественными средствами в исторической реконструкции «Кровавое воскресенье» Пол Гринграсс добивается эмоционального сопереживания жертвам трагедии. Достижение цели требует выполнения ряда задач: во-первых, выделить художественные средства, придающие этому фильму документальную убедительность, во-вторых, определить основные жанровые особенности «docudrama», для чего, в третьих, необходимо понять, каким образом в фильме Пола Гринграсса сосуществуют изображение реальных исторических событий и художественный вымысел, каковы функции этого вымысла, и, в четвертых, идентифицировать средства формирования эмоционального сопереживания жертвам расстрела.

Исторические факты свидетельствуют, что в Богсайде, районе Дерри, где компактно проживают ирландцы-католики, 30 января 1972 во время демонстрации Ирландской ассоциации за гражданские права (Northern Ireland Civil Rights Association, иначе NICRA) британскими войсками (First Battalion Parachute Regiment) под командованием полковника Дерек Уилфорда (Colonel Derek Wilford) выстрелами снайперов на поражение были убиты тринадцать невооруженных демонстрантов, из них семь несовершеннолетних, и ранены четырнадцать человек, позднее

от ран скончался еще один пострадавший. ИРА (Ирландская республиканская армия, национально-освободительная организация) в демонстрации не принимала участие, но произошедшие события дали новый толчок политическому и религиозному противостоянию в северном Ольстере и подтолкнули многих ирландцев к вступлению в эту военизированную организацию.

Главный действующий герой фильма – протестант Айван Купер (Ivan Cooper), роль которого исполняет актер Джеймс Несбит (James Nesbitt), уверен, что противостояние в Северной Ирландии можно разрешить мирным путем. Его цель – убедить протестантов в том, что католики не опасны, а католиков – что политические проблемы нужно решать мирным путем. Наивные и недальновидные действия этого политика в конце концов приводят драму 30 января к кровавой развязке. По мнению британских офицеров Brigadier MacIllen (Nicholas Farrell), General Ford (Tom Piggott-Smith) и Colonel Wilford (Simon Mann), марш является незаконным, и они твердо намерены остановить демонстрантов любыми средствами.

Ощущение документальности и объективной правды фильма достигается разнообразными художественными средствами. Одно из основных смысловых средств – специфический монтаж. Частая смена планов изображения позволяет режиссеру добиться эффекта присутствия зрителя в противоборствующих лагерях, транслируя точки зрения нескольких групп, вовлеченных в конфликт: штаб британских вооруженных сил; собственно демонстрация, организованная NICRA, впоследствии разделившаяся на два потока движения – мирный и настроенный агрессивно. Фильм начинается с кадров двух пресс-конференций – Айвана Купера, лидера NICRA, и командования британской армии; на них герои впервые высказывают свои политические взгляды, находящиеся в остром противоречии. Эта полемика лейтмотивом проходит через все произведение. Подобный прием используется режиссером и далее; через идеологическое столкновение конфликтующих точек зрения рождается неоднозначная картина действия различных этноконфессиональных и этнополитических сил; энергия и решимость противоборствующих сторон выполнить задуманное любой ценой ведет действие к кульминации. Такой прием позволяет проследить причинно-следственные связи драмы, развернувшейся на улицах Дерри.

Частая смена точек зрения – один из ключевых художественных приемов фильма; в первой части фильма динамичный монтаж «работает» на создание «пробританской» точки зрения на со-

бытия дня, а во второй фокус перемещается к ирландской. Ритмичная смена точек зрения рождает определенную динамику развертывания событий, нагнетает напряжение, а вкупе с тревожными предсказаниями, высказываемыми практически всеми персонажами, создает ощущение быстро приближающейся катастрофы.

По мере развертывания сюжета фильма все нити повествования стягиваются к главному герою, и зритель превращается из дистанцированного наблюдателя в свидетеля, втянутого в самую гущу событий. Главный герой действует на фоне достаточно обширной массы действующих лиц, многие из которых, хотя и появляются на экране на очень короткий период времени, тем не менее высказывают свою точку зрения. Персонажи фильма, часто показанные на пороге дома, мельком, в ущерб созданию характера строят некую коллективную идентичность – «ирландцы». Даже в наиболее напряженные и драматичные моменты фильма – демонстрация, расстрел, сцены в больнице, куда были доставлены раненые и убитые, – ирландцы остаются персонажами, снятыми издалека, они представляют собой коллективное целое, страдающее в боине вне зависимости от возраста, социального положения, рода занятий и т.д.

Этот взгляд на ирландцев как на безликую массу подкрепляется кадрированием военных с помощью явных объектов на переднем плане, что создает эффект «ограниченного видения» солдат британской армии. Они всегда занимают в пространстве точку, не позволяющую им увидеть картину происходящих событий целиком, их обзор ограничен расстоянием, укреплениями либо смотровой щелью; примечательно, что из штаба британских войск командование операцией осуществляется практически вслепую. При изображении солдат активно используется **компрессия пространства**, солдаты на протяжении фильма показаны очень близко друг к другу, что создает ощущение властной агрессивной силы.

Идейное содержание фильма потребовало определенной стилистики и использования технических приемов, позволяющих приблизить фильм к документальной съемке. Фильм снят при естественном освещении, что в некоторых случаях дает зернистое изображение, сближая качество изображения «Кровавого воскресенья» с типичной «картинкой» телевидения 1970-х. На протяжении всего фильма режиссер сознательно применяет нестабильное изображение, снятое камерой без штатива, помогающее передать «репортажность» съемки, создавая эффект живого свидетеля исторических событий. Подобной стилизацией новостного сюжета автор добивается

ощущения непредвзятости взгляда, объективной истины, представленной зрителю.

На время сцены расстрела камера занимает положение не субъективного наблюдателя, а вовлеченного в действие персонажа. Специфику восприятия мечущегося в ужасе человека, возможно, пытающегося найти укрытие от пуль, призвано передать «скачущее» изображение субъективной камеры. Нестабильное изображение, съемка актеров в движении со спины позволяют режиссеру фильма создать ощущение физического присутствия зрителя при сцене расстрела мирных демонстрантов.

Разделение демонстрации на два потока – мирный и агрессивно настроенный – может быть прочитано как метафора разных вариантов развития североирландского конфликта. Примечательна в этом отношении судьба одного из подростков, принявшего участие в демонстрации и впоследствии скончавшегося от ран, нанесенных британскими солдатами. Типичный подросток Дерри, не очень благополучный, оказывается практически против своей воли в агрессивно настроенной части демонстрации. Под давлением обстоятельств он втянут в водоворот исторических событий и не справляется с этим потоком, несущим его к гибели с неотвратимостью рока. Эта сюжетная линия со всей ясностью показывает тупиковый путь агрессии и насилия, но вместе с тем его неизбежность. Задача автора – художественными средствами, призванными создавать иллюзию достоверности, показать, что агрессия ирландцев носит явно спровоцированный характер, она рождена внешними обстоятельствами, создающими угрозу их существованию. Этноконфессиональные и этнополитические конфликты, являясь наследием прошлых времен, длятся столетиями, могут проявляться в большей или меньшей степени в разные исторические периоды, но, как правило, принципиально неисчерпаемы. Несмотря на то что герой пытается сопротивляться событиям, по крайней мере, избежать их, он оказывается в самом эпицентре событий и с неизбежностью гибнет. Фильм показывает, что в подобного рода конфликтах невозможно остаться непричастным, невозможно не принять чью-либо сторону, но вместе с тем в них невозможно победить.

Принципиальная неразрешимость этноконфессионального конфликта в фильме продемонстрирована на бытовом уровне, она показывает степень непонимания и взаимного отрицания персонажей. Один из главных героев фильма – подросток, выходец из межконфессиональной семьи, что само по себе большая редкость в Дерри. Эта семья символизирует длительный и

принципиально неразрешимый религиозный и этнический конфликт: если с женой-католичкой муж-протестант еще пытается договориться, то с ее братом-католиком, регулярно участвующим в уличных беспорядках, он не находит общего языка. Подросток встречается с девушкой из протестантской семьи, что, естественно, рождает в семье ссоры. Трагические предчувствия сестры подростка впоследствии оказываются верными: подросток тяжело ранен во время расстрела демонстрации, а его тело кощунственно используется для имитации агрессии со стороны католиков – его друзьям не дают довести его до больницы, а в машину с уже умершим по дороге в больницу подростком британские солдаты подбрасывают оружие и взрывное устройство.

Жанровые особенности «docudrama» заключаются в первую очередь в вольном обращении с историческим материалом. К.А.Шергова, исследовавшая историю жанра, приходит к заключению: «Сегодня британская докудрама представляет из себя гибрид подходов Уоткинса и Лоуча-Санфорда: профессиональные актеры играют по детально проработанному сценарию, в основе которого лежат реальные события. Вымысел возможен лишь в тех случаях, когда те или иные события или факты в принципе не могут быть проверены, но в целом не нарушают исторического контекста. При этом докудрама сохраняет черты, приданные ей Уоткинсом: несмотря на использование реконструкции, это сухое повествование с усиленной авторской позицией – пристрастной или отстраненной» [12].

В творчестве Гринграсса жанр претерпевает определенные трансформации. Поскольку авторами ставится задача транслировать авторский взгляд на исторические события, задача поиска объективной истины уходит на второй план. «Docudrama» обращается к реальным историческим событиям, с большей или меньшей степенью достоверности изображая их, но вместе с тем совокупность выразительных средств в ней подчинена основному авторскому замыслу – сформировать у зрителя определенный взгляд на исторические события. Периферийные детали могут быть вольно истолкованы, могут быть введены вымышленные персонажи, но основной закон «docudrama» – реальность исторического факта – остается неизменным.

Так как сосуществование реальных исторических событий и художественного вымысла является ключевой жанровой характеристикой «docudrama», очевидно, что художественное, вымышленное и реальное, историческое вступают в произведениях этого жанра в сложные взаимоотношения. Художественное произведение

существует по иным законам, нежели документ, бессмысленно детально подсчитывать, сколько отступлений от реальных событий совершили авторы фильма. Важно понять, с какой целью это было сделано. На наш взгляд, задача автора – подчинить все элементы воплощению своего замысла, и в фильме «Кровавое воскресенье» Полу Гринграссу это удается. Основная идея фильма – ирландский конфликт проявляется на всех уровнях жизни: социальном, политическом и конфессиональном, спровоцирован и подогревается агрессивной британской колонизаторской политикой – ясно передана всей совокупностью художественных средств, использованных в фильме. В официальном отчете об инциденте 30 января 1972 г., с которым, несомненно, работали авторы фильма, дан подробный отчет о событиях этого дня. Авторы позволяют себе отступления от исторической правды в некоторых деталях с целью усилить эмоциональный эффект на зрителя. Кроме того, две романтические сюжетные линии призваны дать дополнительные оттенки разыгрываемой драме (к примеру, история подростка из католического Богсайда, впоследствии скончавшегося от ран, и девушки протестантки).

Авторы фильма используют разнообразные художественные средства формирования эмоционального сопереживания жертвам расстрела. Композиция этого фильма дает четкий ответ на вопрос, как с роковой предрешенностью события дня приходят к кровавой развязке. Гринграсс использует широкий набор приемов нагнетания эмоционального напряжения: ритмично повторяющиеся реплики о надвигающейся катастрофе, произносимые разными героями; речевая характеристика ситуации: практически использование литературного приема «quidproquo» (когда генерал Форд, в отличие от остальных военных, об участниках демонстрации говорит как о представителях ИРА), использование противоположно окрашенной коннотации при характеристике участников марша: «демонстранты» (самоидентификация участников марша) – «бунтовщики» / «зачинщики» (определение участников марша военными) и т.д. Естественно, передача душевного смятения человека невозможна без серьезной актерской работы, в фильме крайнее нервное напряжение передается с помощью жестов, положения тела, выражения лица и т.д., а не речью, что делает актерскую игру особенно убедительной (к примеру, практически не произносящий ни слова главный суперинтендант полиции Лондондерри Лаган, чьей ежедневной работой было «гасить» конфликты, в фильме практически лишен реплик; находясь в штабе армии, он словно прислушивается к творящемуся на улицах ужасу,

это чувство усиливается оттого, что в штабе он может слышать только короткие доклады о происходящем по радию). Заканчивается фильм изображением людей, нескончаемой молчаливой вереницей идущих к складу оружия ИРА, что должно заставить зрителей сделать логический вывод о том, что насилие с неизбежностью приводит к еще большему насилию. Таким образом, режиссер фильма заставляет зрителя сделать вывод об оправданности и легитимности вооруженной борьбы католического меньшинства Дерри за свои права.

Таким образом, фильм «Кровавое воскресенье» английского режиссера Пола Гринграсса, изображающий одно из самых трагических событий североирландского конфликта, использует совокупность выразительных средств художественного и документального кино. Не претендуя на объективную правду, которую в конфликтах подобного рода найти невозможно, «докудрама» оказывается инструментом формирования определенного взгляда зрителя на исторические события. Политическая парадигма, построенная в фильме, обвиняет в эскалации этнонационального и этнополитического конфликта в Северной Ирландии британское правительство. Весь арсенал художественных средств фильма «Кровавое воскресенье» подчинен построению взгляда на католическое меньшинство как на жертву насилия.

Выразительные средства, использованные в фильме «Кровавое воскресенье», нацелены на создание иллюзии объективности, непредвзятости авторского взгляда. «Рваный», дробный монтаж, динамичный ритм, частая смена точек зрения, субъективный и тенденциозный сюжетный ряд используются для оправдания ответной агрессии католиков, а особенно действий ИРА, вполне подпадающей под определение террористической организации. Несмотря на то что в фильме звучат слова о многочисленных жертвах ИРА с британской стороны, эмоциональное сопереживание режиссера оказывается целиком на стороне ирландских католиков, т.е. в данном случае позиция автора выражается известным высказыванием – цель оправдывает средства.

Очевидно, что фильм преследует вполне определенные содержательные и политические цели: показать ирландское католическое меньшинство Дерри жертвой произвола британских властей, сменить пробританскую парадигму изображения североирландского конфликта, долгое время главенствовавшую в кинематографе и литературе. Основные жанровые особенности «docudrama» – с помощью выразительных средств игрового кино изобразить реальный ис-

торический конфликт. Из всего арсенала выразительных средств автором фильма выбраны те приемы, которые позволяют, с одной стороны, создать иллюзию документальной съемки, добиться эффекта присутствия зрителя при реальных исторических событиях, а с другой – с их помощью транслировать авторскую позицию на причины и последствия конфликта в Северной Ирландии на примере расстрела демонстрации в Дерри.

1. *Pringle P., Jacobson P.* Those Are Real Bullets: Bloody Sunday, Derry. 1972. – Grove Press, 2002. – 320 p.
2. *Murray D.* Bloody Sunday: Truth, Lies and the Saville Inquiry. – London: Dialogue, 2011. – 320 p
3. *John Scally* (Compiler, Editor), *Don Mullan* (Compiler, Editor) *Bloody Sunday: Massacre in Northern Ireland: The Eyewitness Accounts.* – Roberts Rinehart Publishers, 1997. – 288 p.
4. Report of the Tribunal appointed to inquire into the events on Sunday, 30 January 1972, which led to loss of life in connection with the procession in Londonderry on that day by The Rt. Hon. Lord Widgery, O.B.E., T.D. URL: <http://cain.ulst.ac.uk/hms/widgery.htm> (дата обращения 20.03.2014).
5. Report of The Bloody Sunday Inquiry The Rt Hon The Lord Saville of Newdigate (Chairman) The Hon William Hoyt QC The Hon John Toohey AC. URL: <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20101103103930/http://report.bloody-sunday-inquiry.org/> (дата обращения 20.03.2014).
6. *Mullan D.* Eyewitness Bloody Sunday: The Truth Paul Greengrass (Foreword) – Merlin Publishing, 2002. – 260 p.
7. Bloody Sunday // The Guardian. URL: <http://www.theguardian.com/uk/bloodysunday> (дата обращения 15.03.2014).
8. Copyright of Telegraph Media Group Limited 2014. URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/northernireland/7831836/Bloody-Sunday-key-findings-of-the-Saville-Report.html> (дата обращения 10.03.2014).
9. Paras back Bloody Sunday colonel // BBC News. URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/northern_ireland/2010/bloody_sunday/ (дата обращения 15.03.2014).
10. *Blaney A.* (Fall–Winter 2007). «Remembering Historical Trauma in Paul Greengrass's Bloody Sunday». History & Memory (Indiana University Press) volume 19, number 2: 113 – 138.
11. *Herron T., Lynch T.* After Bloody Sunday: Representation, Ethics, Justice. Cork. – University Press, 2008.–156 p.
12. *Шергова К.А.* Докудрама – новый жанр? // Вестник электронных и печатных СМИ, Вестник №13. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (дата обращения 15.03.2014).

BLOODY SUNDAY (PAUL GRINGRASS 2002): DOCUMENTARY AND FICTITIONAL SYNTHESIS

S.A.Strinyuk

This article deals with artistic devices of a documentary film implemented by Paul Greengrass in “Bloody Sunday” (2002) to form a particular view on historic events and origins of political and religious antagonism in Northern Ireland in the second half of the 20th century. Historical events are reconstructed in the film by means of documentaries (docudrama). Special attention is paid to the ways of eliciting sympathy to victims of those traumatic events: A “shaky” picture, dynamic montage etc., create the effect of eyewitness, allowing Greengrass to translate his stance on origins and consequences of this conflict.

Key words: Bloody Sunday (film), historical reconstruction, docudrama.

1. *Pringle P., Jacobson P.* Those Are Real Bullets: Bloody Sunday, Derry. 1972. – Grove Press, 2002. – 320 p. (In English)
2. *Murray D.* Bloody Sunday: Truth, Lies and the Saville Inquiry. – London: Dialogue, 2011. – 320 p. (In English)
3. *John Scally* (Compiler, Editor), *Don Mullan* (Compiler, Editor). Bloody Sunday: Massacre in Northern Ireland: The Eyewitness Accounts. – Roberts Rinehart Publishers, 1997. – 288 p. (In English)
4. Report of the Tribunal appointed to inquire into the events on Sunday, 30 January 1972, which led to loss of life in connection with the procession in Londonderry on that day by The Rt. Hon. Lord Widgery, O.B.E., T.D. URL: <http://cain.ulst.ac.uk/hms0/widgery.htm> (data obrashhenija 20.03. 2014). (In English)
5. Report of The Bloody Sunday Inquiry The Rt Hon The Lord Saville of Newdigate (Chairman) The Hon William Hoyt OC The Hon John Toohey AC. URL: <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20101103103930/http://report.bloody-sunday-inquiry.org/> (data obrashhenija 20.03.2014). (In English)
6. *Mullan D.* Eyewitness Bloody Sunday: The Truth Paul Greengrass (Foreword) –Merlin Publishing, 2002. – 260 p. (In English)
7. Bloody Sunday // The Guardian. URL: <http://www.theguardian.com/uk/bloody-sunday> (data obrashhenija 15.03. 2014). (In English)
8. Copyright of Telegraph Media Group Limited 2014. URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/northernireland/7831836/Bloody-Sunday-key-findings-of-the-Saville-Report.html> (data obrashhenija 10.03.2014). (In English)
9. Paras back Bloody Sunday colonel // BBC News. URL:http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/northern_ireland/2010/bloody_sunday/ (data obrashhenija 15.03. 2014). (In English)
10. *Blaney A.* (Fall–Winter 2007). «Remembering Historical Trauma in Paul Greengrass's Bloody Sunday». History & Memory (Indiana University Press) volume 19, number 2: 113 – 138. (In English)
11. *Herron T., Lynch T.* After Bloody Sunday: Representation, Ethics, Justice. Cork.–University Press, 2008. – 156 p. (In English)
12. *Shergova K.A.* Dokudrama – novyj zhanr? Vestnik jelektronnyh i pechatnyh SMI, Vestnik №13 // URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (data obrashhenija 15.03. 2014). (In Russian)

Стринюк Светлана Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь).

614070, Россия, Пермь, ул. Студенческая, 38.
E-mail: sstrinyuk@hse.ru; stinuk@mail.ru

Strinyuk Svetlana Aleksandrovna – PhD in Philology, Associate Professor, Department of Foreign Languages, National Research University “Higher School of Economics” (Perm).

38 Studencheskaya Str., Perm, 614070, Russia.
E-mail: sstrinyuk@hse.ru; stinuk@mail.ru

Поступила в редакцию 03.10.2014