

УДК 821.161.1

**ЗАКАДРОВЫЙ ТЕКСТ КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
(ФИЛЬМ «ПОД ЗНАКОМ СКОРПИОНА»)**

© 2018 г.

В.Н. Скачкова

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Н. Новгород

bossvikoss@mail.ru

Поступила в редакцию 30.05.2018

Описываются стилистические особенности закадрового текста художественного фильма «Под знаком Скорпиона», который на данный момент является наиболее полной кинобиографией М. Горького. Видеоверсия послереволюционного периода жизни Горького в своей основе содержит литературный сценарий, который переосмысливает и компилирует исторические и литературные документы, имеющие отношение к писателю. Материалом для исследования служит сам литературный сценарий фильма (автор сценария – Александр Лапшин), а также литературные источники, к которым прямо или косвенно отсылает закадровый текст, а также источники, которые цитируются, но не называются в кино-тексте. Выявленные особенности закадрового текста дали основание для классификации их на основе функций, выполняемых ими в кинодискурсе: безвидность, текст – авторская оценка, эмотивность.

Ключевые слова: Горький, закадровый текст, кинодискурс, безвидность, эмотивность.

Функции закадрового текста – одного из основных средств выразительности в кинематографе – в теории кино до сих пор являются полем бесконечных теоретических дискуссий. Между тем практически во всех работах аналитического характера: в рецензиях, статьях, посвященных тому или иному фильму, – вопрос о роли закадрового текста, формирующего художественную реальность, остается, как правило, открытым.

Закадровый голос, который определяют как «голос автора» и рассматривают в качестве важнейшего приема композиционного строения визуального ряда, выполняет сразу несколько функций: расставляет смысловые и эмоциональные акценты, комментирует исторический факт, раскрывает его значение в истории культуры, объясняет хронологические смещения в художественной последовательности эпизодов фильма и т. д. Однако закадровый текст является одновременно и материалом для филологического анализа, так как представляет собой завершенное в смысловом и стилевом отношении целое.

В фильме «Под знаком Скорпиона» (режиссер Юрий Сорокин, сценарист Александр Лапшин) закадровый текст представлен в следующих функциях: комментарий и краткого вывода, уточняющего точку зрения автора текста на те или иные факты и события, ставшие предметом изображения. Как правило, такой текст необходим в тех случаях, когда экранного времени явно не хватает на полноценное изображение масштабного исторического события. То есть этот текст восполняет недостающую информацию. Например, второй по порядку закадровый

текст фильма содержит целый блок информации о таких исторических событиях, как убийство Володарского и последующее за ним постановление Зиновьева:

20 июня 18 года эсером Сергеевым был убит член президиума ВЦИК Володарский. До сих пор неизвестно, не явилось ли это провокацией. Рабочие Питера потребовали в ответ на убийство объявить массовый террор. Подобной волны ярости испугался даже Зиновьев. Он заколебался в ее своевременности и вынес постановление: Удержать пролетариат от мести. Постановление было опубликовано в центральных газетах.

Закадровый текст, завершающий вторую серию, рассказывает о приходе к власти Муссолини, распространении фашизма, переписке Горького и писателей Европы, лишении Ф.И. Шаляпина звания народного артиста СССР. По сути, события, перечисленные в одном закадровом тексте, могли бы стать основой сюжета для отдельной серии фильма. Но, говоря языком кинематографа, этих событий «не видно». Для характеристики подобного художественного приема, относящегося исключительно к области вербального, хорошо подходит понятие «безвидность», введенное Виктором Листовым: «Безвидность – наиболее точный термин для определения свойств новейшего информационного пространства» [1, с. 76].

Именно эта «безвидность» определяет стилистику тех закадровых текстов, в которых упоминаются исторические события и реалии: данный вид текстов можно рассматривать как один из видов хроники. Последовательность изложения событий, ссылка на прямые источ-

ники, упоминание дат, цифр, исторических личностей – все эти признаки присущи закадровым текстам первого типа:

Россию взбудоражила весть: застрелился Маяковский. Алексей Максимович воспринял это как проявление малодушия, не совместимое с эпохой великих перемен. А перемены становились все круче. Сталин решил ликвидировать кулачество как класс. После разрушения крепких хозяйств вспыхнул массовый голод. Советская власть объяснила народу его истинную причину. Отыскалось 48 заговорщиков – организаторов голода, публично осудили их и незамедлительно расстреляли.

Закадровый текст используется также как прямая форма аргументации авторской точки зрения. В таком случае объем текста – 5–12 предложений. В них исторические факты служат отправной точкой или доказательством авторского оценочного суждения, содержащегося в тексте. Например:

Летом 28 года Горький прибыл в Москву. Приказ Сталина вернуть Горького в СССР Ягода выполнил очень продуманно. Сначала в Италию зачастили делегации различных общественных организаций – представители рабочих, колхозников, журналисты. И все с одной просьбой: вернитесь! Россия ждет своего великого писателя. Затем к 60-летнему юбилею Алексея Максимовича в Сорренто пришли тысячи телеграмм и писем советских трудящихся. Они тоже страстно звали его на родину. Некоторые предполагают, что писатель поддался на уговоры из-за расстроенных финансовых дел. Другие – из-за острой тоски по дому.

Закадровые тексты второго типа – наиболее часто используемый в кинематографе прием, служащий главным средством трансляции авторской позиции. Этот текст, рассматриваемый с точки зрения литературоведческой, можно отнести к так называемым авторским отступлениям, выполняющим задачу придания индивидуально-авторскому ракурсу статуса обобщения.

Голос автора в художественном фильме несет в себе видовые признаки текста. Н.Н. Михайлов определяет текст как «...статичные «произведения речи», формирующиеся в процессе ее функционирования и являющиеся единственным фактическим материалом, на котором можно изучать законы как самой речи, так и языковой системы, знаками которой она пользуется» [2, с. 7]. «Текст, например, текст романа, – считает Ю.С. Степанов, – является... именно текстом, связной совокупностью высказываний, а дискурсом романа будет картина мира, создаваемая посредством этого текста, вплоть до «идеологии», авторских предпочте-

ний, его симпатий и антипатий, «подтекста», отношений к другим романам и вообще к другим текстам, и т. д.» [3, с. 36].

Следует учитывать, что закадровый текст – часть кинодискурса, поэтому рассматривать его нужно с позиции того смыслового наполнения, которое несут в себе дискурс и его разновидности. «Кинодискурс – сложное явление, включающее в себя связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом и другими значимыми для смысловой завершенности фильма невербальными факторами» [4, с. 70]. По мнению М.Я. Дымарского, дискурс одновременно и семиотизация культурно-исторического события, и речевая деятельность, ее продукт, т. е. текст, и поэтому он шире и глубже текста [5, с. 28].

Закадровый текст – один из ключевых приемов, благодаря которому возникает дискурс кинокартины «Под знаком Скорпиона». Именно благодаря «голосу автора» в массовом сознании создаются необходимые сценаристу образы и настроение.

По мнению Г.О. Азылбековой, эффективно воздействовать на партнера по общению позволяют стратегии убеждения, а ожидаемый перлокутивный эффект от них – согласие слушающего с мнением говорящего, выполнение его воли [6, с. 134]. В этом случае именно вербальные методы воздействия на зрителя имеют наиболее ярко выраженный характер. Если выражаться языком маркетинга, у закадрового текста фильма «Под знаком Скорпиона» есть четко очерченная целевая аудитория – интеллигенция 90-х годов, лояльная к Русской православной церкви. К слову, эта работа с целевой аудиторией начинается с момента написания того текста, который в итоге станет основой текстовой части фильма: «Картина мира создается не только автором и порождаемым им текстом, но и тем, кто этот текст читает: его интеллектом, культурой, образованием, эмпатией, его идеологией. И в этой практике взаимодействия картины мира субъекта с картиной мира объекта и рождается практика дискурса» [7, с. 18].

Чередование закадрового текста и игровых эпизодов задает темп фильма. Так, самое большое количество закадровых текстов содержится во второй серии (15 текстов). Эта серия посвящена берлинскому и итальянскому периодам жизни Горького.

Для данного этапа биографии писателя не характерны яркие судьбоносные события, однако это время нельзя назвать безоблачным.

Это подтверждается названием второй серии: «Меж двух огней» – характеристика не

столько внешнего положения героя, М. Горького (огонь террора в Советской России и огонь гнева русской эмиграции), сколько его внутреннего состояния раздвоенности, невозможности избрать какую-то определенную позицию. Обилие закадровых текстов во второй серии создает замедленность темпа повествования. Этот прием усиливает эмоциональный эффект восприятия визуального ряда.

Общий ритмический рисунок, создаваемый чередованием игровых эпизодов и закадрового текста, может быть приведен к единой формуле: 2 сцены+1 закадровый текст.

Название фильма отсылает к астрологической теории о знаках зодиака. Начало вступления – первого закадрового текста фильма – объясняет выбор заглавия так: «События октября 1917 года свершились под знаком Скорпиона и, по предсказаниям тогдашних астрологов, втянули Россию в круг зловещего самоистребления». Ссылки на образ, заявленный в названии и объясненный во вступлении, также присутствуют в последующих закадровых текстах (текст о терроре 1918 года, расстреле царской семьи и покушении на Ленина начинается со слов: «Россия продолжала самоистребляться», в тексте про голод 1918 года центральный образ-символ поддержан словами: «Знак Скорпиона продолжал накладывать на Россию свою роковую печать»).

Скорпион – образ не горьковский. Использование символов – один из любимых художественных приемов Горького, но скорпион не встречается в его произведениях не только как символ, но даже как конкретный образ. Следовательно, автор литературного сценария фильма с помощью центрального вербального образа (не визуального! – изображение или обыгрывание образа скорпиона в визуальном ряде не встречается в фильме ни разу) выстраивает некую эмотивную систему. Какую? Для ответа на вопрос о функции этого негорьковского символа в сценарии о Горьком обратимся к рассмотрению устойчивой символики скорпиона в различных культурных традициях.

В Египте скорпион – символ богини смерти Серкет, выполняющий также функцию очищения земли, в иудаизме скорпион обозначает яд, опасность, т. е. также является символом смерти. Христианство рассматривает его как один из символов Иуды, т. е. ключевым качеством скорпиона в христианской символике является предательство [8, с. 263]. Согласно астрологической теории главными характеристиками этого знака зодиака являются энергия, работоспособность, жестокость, саморазрушение.

Так или иначе, закадровые тексты практически дословно используют эти характеристики

центрального символа закадровой части сценария: «невиданное по жестокости братоубийство», «русский народ, что называется, ломали через колено» – жестокость, «болезнь стремительно прогрессирует, отсюда потеря речи, потеря памяти, страшные судороги и галлюцинации» – яд, «увидел ее почему-то на берлинском вокзале в сопровождении подозрительных людей» (предательство), «какое опасное и неопостижимое существо – человек».

Наряду с оценкой происходящих в фильме событий и действующих в них героев, подобные характеристики символа скорпиона можно встретить и в тех частях закадрового текста, которые посвящены М. Горькому. Но если ключевыми символическими признаками времени являются смерть, жестокость, опасность, то функция образа главного героя – это поддержание центрального символа в значении саморазрушения и предательства: «То, что рассказал Горькому мальчик о порядках, заведенных в лагере, ужаснуло и возмутило писателя до глубины души. Но в книге отзывов с Соловков он написал то, что от него ожидало правительство» – предательство; «У Алексея Максимовича одно легкое уже не действовало, в другом шел разрушительный процесс. Но перерождение коснулось и более важного органа – души писателя».

«Православный акцент» возникает в вербальном слое благодаря упоминанию событий из жизни советского периода, прямо или косвенно связанных с Церковью (секуляризация культуры, национализация имущества, расстрел царской семьи), но прежде всего – благодаря двум ключевым закадровым текстам. Первый текст включен в первую серию и представляет собой развернутую цитату из послания патриарха Тихона Совету народных комиссаров 1918 года. В этом документе патриарх обвиняет большевиков в том, что они затмили в умах людей образ Божий, заменив его на образ зверя. Эта цитата является смысловым центром всего массива закадрового текста. Образ зверя поддерживает символику, вынесенную в паратекст (знак скорпиона). Выдержка из этой цитаты перифразированно используется во втором ключевом закадровом тексте – финальном, завершающем не только вербальную часть киноповествования, но и весь фильм в целом. Финальный закадровый текст – это вывод: призыв России к покаянию и повороту от разума в сторону души, дабы искоренить «образ зверя». Примечательно, что процитированный в первом закадровом тексте патриарх Тихон сам использует цитату: «образ зверя» – это один из центральных образов новозаветной книги «Откровение Иоанна Богослова», больше известной как «Апокалипсис».

Очевидно, создаваемая закадровым текстом картина мира воспринимается аудиторией как описание «личного Апокалипсиса» Максима Горького – человека «Эпохи Скорпиона/зверя». Помимо вербальных средств выразительности, религиозную составляющую фильма поддерживает игровой элемент – образ художника, который становится священником. Первая серия содержит диалог писателя и носителя веры, последняя серия предлагает нам увидеть трансформированный, доведенный до логического раскрытия персонаж (священник, служащий в годы репрессий, впоследствии арестованный). Реплики героя-священника соотносятся с основной мыслью закадрового текста фильма, что дает право утверждать, что данный персонаж – выразитель авторской позиции. Ключевые цитаты персонажа: «Свобода без Бога – это всегда разврат и дикость» (первая серия, сцена «Застолье»); «Совесть – голос Бога», «Дорога в ад вымощена благими побуждениями разума» (четвертая серия, сцена «В церкви»). Финальный закадровый текст развивает мысль, озвученную героем-священником: «...мы подобно горьковским чудодаем-человекам продолжаем пребывать в том же заблуждении, что можем повелевать миром, который не нами создан», «...научиться жить впредь не по социальным вымыслам лукавых мудрецов, а по здравому смыслу, по сердцу и по естественным законам совести». Текст, вложенный в уста героя-священника, выполняет не повествовательную, а эмотивную функцию – настройку зрителей на принятие авторской позиции посредством создания эмоционального фона. З.Д. Асратян называет эту функцию важнейшей задачей художественного текста: «Важнейшими функциями художественного текста являются не информативность, а эмотивность, а также эстетическая функция, которая обусловлена взаимодействием интеллективной и эмотивной информации» [7, с. 18].

Источники информации, создавшие основу сценария фильма «Под знаком Скорпиона», так или иначе упоминаются в массиве закадрового текста кинокартины. Это цикл статей «Несвоевременные мысли» М. Горького – на это указывают и цитата из книги, содержащаяся уже в первом закадровом тексте, и одноименное заглавие первой серии; очерк М. Горького «Ленин», в которой содержится автобиографический материал – на это указывает использованная в одном из закадровых текстов цитата из данной статьи, правда, без ссылки на последнюю: «Алексей Максимович за границей, по собственному признанию, почувствовал себя как выбитый зуб», а также упоминание о судьбе статьи: «Очерк о вожде Горький все же напи-

сал. Он был издан в СССР, но подвергся жесточайшей цензуре. Впоследствии Алексею Максимовичу пришлось переписывать его 6 раз, вплоть до 1930 года, пока по настоянию Крупской он не убрал все нелицеприятные характеристики Ленина». Еще один источник – книга писателя И.С. Шкапы «7 лет с Горьким». Автор ссылается на этот труд в одном из финальных закадровых текстов следующим образом: «В последний год жизни он часто плакал по ночам, – отмечал в воспоминаниях близкий Горькому писатель Шкапа» [9, с. 352]. Труд И.С. Шкапы также лег в основу некоторых биографических закадровых текстов, рассказывающих о советском периоде жизни Горького. В частности, прямая цитата из «7 лет с Горьким» используется в тексте о статье Сталина «Головокружение от успехов»: «Я – человекопоклонник... Я готов сложить молитву ему – строителю, творцу нового мира, чудодею...».

Примечательно, что автор сценария не спешит отдавать дань уважения первоисточнику, назвав источник цитаты так: «воскликнул он на встречах с рабкорами». Также отметим, что писатель И.С. Шкапа не введен в игровую часть фильма как персонаж. В киножизни Горького его будто бы нет, в отличие от Владислава Ходасевича, автора еще одного источника биографических данных о главном герое повествования. Его очерк «Горький» стал источником биографических сведений и для вербального слоя.

Ср.: «Дом был всегда полон просителей» – закадровый текст и «...приходили артисты, художники, спекулянты, бывшие сановники, великосветские дамы. У него просили заступничества за арестованных, через него добывали пайки, квартиры, одежду...» (у В. Ходасевича), и для игровой части кинодискурса: прямые цитаты из очерка В. Ходасевича стали сценами фильма, например, диалог, которым заканчивается очерк «Горький», вошел в фильм практически без купюр:

Когда я кончил читать (очерк о Брюсове), он сказал, помолчав немного:

– Жестоко вы написали, но – превосходно. Когда я помру, напишите, пожалуйста, обо мне.

– Хорошо, Алексей Максимович.

– Не забудете?

– Не забуду [10, с. 37].

В. Ходасевич – автор третьей ключевой цитаты, содержащейся в закадровом тексте (в начале третьей серии, повествующей о возвращении М. Горького в Советскую Россию, и в закадровом тексте о «разрушительном процессе...души» (определение автора сценария) писателя: «Он считал своим долгом стоять перед человечеством, перед «массаами» в том образе и

в той позе, которых от него эти массы ждали и требовали в обмен за свою любовь. Часто, слишком часто приходилось ему самого себя ощущать некоей массовой иллюзией, частью того «золотого сна», который однажды навеян и который разрушить он, Горький, уже не вправе» [10, с. 36]).

Автор сценария в закадровых текстах много и охотно, прямо и косвенно цитирует исторические документы: постановление А. Зиновьева об удержании пролетариата от красного террора от 23 июля 1918 года, письмо М. Горького А.М. Рыкову от 1 июля 1922 года, речь Н.И. Бухарина в ответ на речь А.В. Луначарского на диспуте о будущем интеллигенции (1924 г.), статья М. Горького «Если враг не сдастся – его уничтожат», письмо М. Горького А. Халатову от 5 марта 1928 г., статья Л. Рейснер «Завтра надо жить, сегодня – горе» от 27.01.24 г. Среди этого обилия документальных источников выделяются два текста, обладающие достоверностью, написанные современниками, но при этом имеющие отношение более ко времени создания фильма о Горьком, нежели к историческому времени жизни Горького. Это цитаты из «Воспоминаний» Д.С. Лихачева и из «Московского дневника» Ромена Роллана. Из первого источника (без сноски на автора) взята история о разговоре М. Горького и мальчика из Соловецкого детского барака, который рассказал писателю «всю правду», – (цит. Д.С. Лихачев). Начало этой истории взято в игровой эпизод, развязка принадлежит закадровому тексту:

Ср.: «А мальчика не стало сразу. Возможно – даже до того, как Горький отъехал. О мальчике было много разговоров. Ох, как много. «А был ли мальчик?» – у Д.С. Лихачева [11, с. 188], и «После его отъезда творцы культуры тут же расстреляли мальчика. Но был ли мальчик? Может, мальчика-то и не было?» – закадровый текст.

Д.С. Лихачев, невзирая на то, что он был современником Горького, является ярчайшим деятелем, можно сказать, символом эпохи перестройки – той самой эпохи, которая сформировала мировоззрение творческих личностей эпохи девяностых – эпохи, в которую был снят фильм «Под знаком Скорпиона».

Вторая отсылка, соотносящаяся с современностью, а не с историей, на сей раз с указанием на источник, – это прямое цитирование «Московского дневника» Ромена Роллана, который он вел во время своего визита в Советский Союз в 1935 году. В закадровый текст вынесена не только прямая цитата, но и история создания этой книги: «Вернувшись из Москвы в Париж, Ромен Роллан описал свои впечатления от Советского Союза, но запретил их публиковать

вплоть до 1985 года». Именно этот нюанс и сделал «Московский дневник» текстом, современным эпохе перестройки. Его читало и воспринимало поколение, не заставшее Горького как историческую личность, но, безусловно, испытывавшее на себе влияние Горького как личности знаковой для культуры советской эпохи.

Таким образом, анализируя особенности закадрового текста художественной кинобиографии Горького «Под знаком Скорпиона», можно сделать выводы о функциях этой важной и многокомпонентной части кинодискурса. Функция повествования, оповещения зрителей о культурно-историческом контексте эпохи обуславливает создание закадровых текстов-хроник, которые содержат перечисление исторических фактов в том или ином сочетании. Закадровые тексты-хроники обеспечивают кинодискурс такой характеристикой, как безвидность – умение рассказать, не показав, вместить в формат краткого текста объемность упоминаемых событий. Другая разновидность прямого авторского киновысказывания – оценочный закадровый текст. Благодаря подобным текстам кинодискурс обретает эмотивность – качество, вызывающее у зрительской аудитории ту эмоцию, которую подразумевает автор.

Список литературы

1. Листов В.С. И дольше века длится синема. М.: Материк, 2007. 372 с.
2. Михайлов Н.Н. Теория художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2006. 224 с.
3. Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М., Екатеринбург, 2001. С. 5–42.
4. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. 2008. № 16 (117). С. 70–74.
5. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.). 2-е изд., испр. и доп. М.: Эдиториал УРСС, 2006. 328 с.
6. Азылбекова Г.О. Речевая стратегия убеждения: утилитарный аспект // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. № 1. С. 133–136.
7. Асратян З.Д. Дискурс и текст художественного произведения // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер. Лингвистика. 2015. Т. 12. № 4. С. 17–20.
8. Тресиддер Д. Словарь символов. М.: Фаир-Пресс, 1999. 448 с.
9. Шкапа И.С. 7 лет с Горьким. М.: Советский писатель, 1964. 382 с.
10. Ходасевич В.Ф. Некрополь. М.: Вагриус, 2006. 480 с.

11. Лихачев Д.С. Воспоминания. СПб.: Logos, 1995. 519 с.
12. Роллан Р. Московский дневник // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 151–189.
13. Горький М. Публицистические статьи. Л.: ОГИЗ-ЛенГИХЛ, 1933. 417 с.
14. Горький М. Несвоевременные мысли. М.: Изд-во Т8, 2017. 260 с.
15. Суровцева Е.В. Письма А.М. Горького А.И. Рыкову в контексте эпистолярных обращений писателя к большевистским и советским вождям // Современная филология: Материалы III Междунар. науч. конф. (Уфа, 2014 г., июнь). Уфа, 2014. С. 15–17.

**VOICE-OVER NARRATION AS A SUBJECT OF PHILOLOGICAL ANALYSIS
(BASED ON THE FILM «UNDER THE SIGN OF SCORPIO»)**

V.N. Skachkova

The article reviews the stylistic patterns of voice-over narration of the feature motion picture «Under the Sign of Scorpio» (Russian original title – «Под знаком скорпиона») – currently, the most comprehensive biographical film about the life of Maxim Gorky. The motion picture presentation of the post-revolutionary life of Gorky is based on the script, which reconceptualizes and compiles historical and literary documents related to the writer's life. The study is based on the script of the film (written by Alexander Lapshin), literary sources referred to directly or indirectly by the voice-over narration, as well as other sources cited but not named in the film construct. Determining the specific features of the voice-over narration provided foundation for their subsequent classification according to functions they fulfil in the film discourse: inconspicuousness, text as author's opinion, emotional breadth.

Keywords: Gorky, voice-over narration, film discourse, inconspicuousness, emotional breadth.

References

1. Listov V.S. I dol'she veka dlitsya sinema. M.: Materik, 2007. 372 s.
2. Mihajlov N.N. Teoriya hudozhestvennogo teksta: Ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedenij. M.: Akademiya, 2006. 224 s.
3. Stepanov Yu.S. V mire semiotiki // Semiotika: Antologiya / Sost. Yu.S. Stepanov. Izd. 2-e, ispr. i dop. M., Ekaterinburg, 2001. S. 5–42.
4. Zareckaya A.N. Osobennosti realizacii podteksta v kinodiskurse // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Filologiya. Iskusstvovedenie. 2008. № 16 (117). S. 70–74.
5. Dymarskij M.Ya. Problemy tekstoobrazovaniya i hudozhestvennyj tekst (na materiale russkoj prozy XIX–XX vv.). 2-e izd., ispr. i dop. M.: Ehditorial URSS, 2006. 328 s.
6. Azylbekova G.O. Rechevaya strategiya ubezhdeniya: utilitarnyj aspekt // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya. 2011. № 1. S. 133–136.
7. Asratyan Z.D. Diskurs i tekst hudozhestvennogo proizvedeniya // Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Lingvistika. 2015. T. 12. № 4. S. 17–20.
8. Tresidder D. Slovar' simvolov. M.: Fair-Press, 1999. 448 s.
9. Shkapa I.S. 7 let s Gor'kim. M.: Sovetskij pisatel', 1964. 382 s.
10. Hodasevich V.F. Nekropol'. M.: Vagrius, 2006. 480 s.
11. Lihachev D.S. Vospominaniya. SPb.: Logos, 1995. 519 s.
12. Rollan R. Moskovskij dnevnik // Voprosy literatury. 1989. № 5. S. 151–189.
13. Gor'kij M. Publicisticheskie stat'i. L.: OGIZ-LenGIHL, 1933. 417 s.
14. Gor'kij M. Nesvoevremennye mysli. M.: Izd-vo T8, 2017. 260 s.
15. Surovceva E.V. Pis'ma A.M. Gor'kogo A.I. Rykovu v kontekste ehpistoalyarnyh obrashchenij pisatelya k bol'shevistskim i sovetskim vozhdyam // Sovremennaya filologiya: Materialy III Mezhdunar. nauch. konf. (Ufa, 2014 g., iyun'). Ufa, 2014. S. 15–17.