

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра романских языков

Ломаева Екатерина Алексеевна

ЯЗЫК И СТИЛЬ ТОНИНО ГУЭРРЫ

Выпускная квалификационная работа

на соискание степени бакалавра лингвистики

Научный руководитель: старш.препод. Кривоносова Елена Романовна

Рецензент: кандидат филол.наук, старш.препод. Смагина Екатерина Владимировна

Санкт-Петербург,

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Понятие идиостиля. Идиостиль и идиолект.....	6
1.2. Литературная кинематографичность.....	18
Глава 2. Язык и стиль Тонино Гуэрры.....	28
Заключение.....	50
Список использованной литературы.....	52

Введение

Данная работа посвящена творчеству великого итальянского кинодраматурга, поэта, писателя и художника Тонино Гуэрры. Разносторонняя одаренность и необычайное личное обаяние позволило его современникам говорить о нем как о «последнем герое великого итальянского Ренессанса». Прежде всего Тонино Гуэрра известен миру как талантливый киносценарист, работавший с такими гениями итальянского и российского кино, как Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, братья Тавиани, Франческо Рози и Андрей Тарковский. Однако свой творческий путь Тонино Гуэрра начинает с написания стихов на родном романьольском диалекте, и впоследствии литература занимает далеко не последнее место в его жизни и творчестве. Почитатели его творчества и объективные литературные критики, среди которых Пьер-Паоло Пазолини, Альберто Моравия, Итало Кальвино, Элио Витторини, высоко оценили Тонино Гуэрру как одного из величайших диалектальных поэтов XX века. Тонино Гуэрра начинает писать, находясь в нацистском лагере, где он встречает своих соотечественников из области Эмилия-Романья, которые просят его читать им стихи на родном диалекте. Чтобы отвлечь сокамерников от невыносимой тоски по родным краям, Тонино Гуэрра читает наизусть «I sonetti romagnoli» Олиндо Гуэррини, а затем начинает писать собственные произведения на романьольской диалекте. Таким образом, первые литературные произведения Тонино Гуэрры написаны на диалекте Эмилии-Романьи. Впоследствии писатель вспоминает:

«Mi ritrovai con alcuni romagnoli che ogni sera mi chiedevano di recitare qualcosa nel nostro dialetto. Allora scrissi per loro tutta una serie di poesie in romagnolo»¹.

¹ Цитата с сайта Музея Тонино Гуэрры в Сантаркнаджело: <http://museotoninoguerra.com/it/libri-di-toninoguerra/>

«Я встретил нескольких романьольцев, которые каждый вечер просили меня прочитать что-нибудь на нашем диалекте. Тогда я написал для них целый поэтический сборник на романьольском».

Стихи Тонино Гуэрры переведены на многие языки мира, в том числе и на русский. Однако его литературное творчество не ограничивается только диалектальной поэзией. Тонино Гуэрра создал огромное количество прозаических произведений на итальянском языке. Однако этот пласт его творчества практически не изучен, и в данной работе мы будем анализировать язык и стиль автора, опираясь на его прозаические произведения, а именно на рассказы.

Цель данной работы – выявить особенности идиостиля Тонино Гуэрры. Поставленная цель предопределяет необходимость решения следующих задач:

- определить понятие «идиостиль» и рассмотреть различные подходы к данному понятию.
- рассмотреть такое понятие, как «литературная кинематографичность», и как оно повлияло на литературу XX века и стиль современных авторов. Также ставится гипотеза о влиянии кинематографа на стиль рассказов Тонино Гуэрры.
- провести исследование идиостиля Тонино Гуэрры, опираясь на его прозаические произведения.

Объектом данного исследования является идиостиль рассказов Тонино Гуэрры. В работе будут использоваться такие методы, как лингвостилистический анализ и комментирование языковых фактов.

Новизна данного исследования заключается в том, что язык и стиль Тонино Гуэрры мало изучен, и упор в основном сделан на его поэзию, в то

время как особенности его рассказов практически не рассмотрены лингвистами.

Источником языкового материала являются рассказы из таких сборников, как «Um po' di brodo e due pere»², «Il treno ha fischiato»³, «Il Polverone»⁴. Было рассмотрено 18 рассказов, 11 из которых были отобраны в качестве примеров к данной работе.

Структура работы:

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. В первой главе рассматриваются следующие вопросы: проблема определения идиостиля, различные подходы к определению данного понятия; понятие литературной кинематографичности и ее влияния на язык и стиль современных авторов. Во второй главе проводится анализ языка и стиля рассказов Тонино Гуэрры. В заключении подводятся итоги работы и намечаются перспективы исследования.

2 Tonino Guerra. Um po' di brodo e due pere. Campanotto Editore, 2010.

3 Итальянская новелла XX века: Сборник. Сост. Г. П. Киселев. На итал. яз. М., 1988.

4 Tonino Guerra. Il polverone. Bompiani/RCS Libri S.p.A. 2012.

Глава 1. Понятие идиостиля. Идиостиль и идиолект

Изучение индивидуального авторского стиля является одной из важнейших задач стилистики. Описание языка на уровне нормы – традиционная задача стилистики, начиная с XVII века, в то время как описание на уровне индивидуальной речи – сравнительно новый вопрос, выдвинутый в круг научных проблем в первые десятилетия XX века⁵.

Многие работы по истории развития литературных языков разных народов мира основываются в значительной степени на изучении языка писателей. Писатели, не стесненные строгими канонами литературной нормы, могут показать внутренние, только лишь потенциально реализуемые возможности языковых единиц. Исследование языка великих писателей может не только раскрыть своеобразие их творческой манеры, но и пролить свет на возможные колебания литературной нормы. В. В. Виноградов⁶ приводит в пример высказывание Лидии Сейфуллиной⁷ о том, что каждое произведение носит на себе дыхание, темпы своей эпохи, размер шага этой самой эпохи. Таким образом, изучение индивидуально-художественного стиля опирается на предварительную обработку и оценку соответствующего материала с точки зрения стилистики языка и стилистики современной речи.

В. В. Виноградов подчеркивает, что принципы и законы словесно-художественного построения образа автора следует искать в тексте самого художественного произведения. «Диалектика писательского «Я», являющая собой скорее не «образ - имя, а образ - местоимение», предполагает «широкое право перевоплощения и видоизменения действительности»⁸. Исследуя связи

5 [Степанов Ю. С. Французская стилистика (в сравнении с русской): Учебное пособие. Изд. 3-е, стереотипное. М., 2003. С. 24.

6 [Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 73.

7 [Сейфуллина Л. Н. О литературе. Статьи и воспоминания, 1958. С. 77.

8 [Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 128.

между автором и структурой создаваемого им текста как словесно-художественного целого, В. В. Виноградов делает вывод, что «стиль писателя... создает и воспроизводит индивидуально-выразительные качества и соотношения вещей-образов, типические для творческой системы именно этого художника»⁹.

Исследование языка автора или, вернее, индивидуального стиля писателя – пограничная область между литературоведением и лингвистикой. Однако каждая из этих наук, имея один и тот же предмет исследования, подходит к нему с разных сторон. Лингвистика рассматривает прежде всего своеобразие выбора языковых средств и системность такого своеобразия. Однако проблема индивидуального стиля писателя этим не ограничивается. Некоторые вопросы, выходящие за пределы чисто лингвистического анализа, все же в той или иной степени определяют выбор языковых средств. К ним, в частности, можно отнести композицию произведения, сюжет и способы его развертывания, литературную школу или направление, к которому принадлежит писатель, и многое другое. Данными вопросами занимаются литературоведы, а в исследованиях индивидуального стиля писателя, проводимых с лингвистической точки зрения, они могут занимать лишь подчиненное место. Лингвиста также интересует проблема литературной нормы, ее колебания, оправданные и неоправданные ее нарушения, границы этих нарушений или отступлений и ряд других вопросов, связанных с функционированием норм литературного языка данной эпохи.

«Стиль литературной личности, или «стиль писателя», согласно В. В. Виноградову, это есть его «слог». Под слогом В. Г. Белинский понимал «уменье выразить мысли тем словом, тем оборотом, какие требуются

⁹ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С.211.

сущностью самой мысли... Слог – это сам талант, сама мысль... в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер...»¹⁰ Согласно А. И. Ефимову¹¹, который был одним из первых исследователей данного понятия, изучение слога выражается главным образом в определении того, что берется писателем из языка и как, в каких целях употребляется, и чем отличается «голос» данного писателя от «голосов» других». В широкое употребление понятие идиостиля было введено В. П. Григорьевым¹².

Г. О. Винокур писал: «Исследуя язык писателя или отдельного его произведения, мы тем самым вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального, к самой личности пишущего»¹³. В. В. Виноградов подчеркивал, что «через постижение образа автора как “сверхкатегории” художественного произведения и пролегает путь его комплексного, целостного анализа».

Формирование понятия идиостиля происходит одновременно с формированием понятия языковой личности. Вопросами определения языковой личности занимались такие лингвисты, как Ю. Н. Тынянов, Ю. Н. Караулов, В. В. Виноградов, Б. А. Ларин и другие. Не выйдя за пределы языка, не обратившись к его творцу, носителю – к человеку, к конкретной языковой личности, невозможно познать язык сам по себе. Языковая личность - очень сложный и многоаспектный объект исследования, который различными учеными рассматривается с различных сторон. Одним из первых ученых, обратившихся к этому вопросу, является Ю. Н. Караулов, которому и принадлежит приоритет в построении единой теории языковой

10 Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году // Белинский В. Г. : Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1: Статьи и рецензии : 1834 — 1841. М., 1948. С. 23.

11 Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М., 1957. С. 166.

12 Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983.

13 Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений. Избранные работы по русскому языку. - М., 1959. С.231.

личности. Ю. Н. Караулов рассматривает языковую личность, как вид полноценного представления личности, вмещающий в себя и психический, и социальный, и этический и другие компоненты личности человека, но преломленные через его язык. Концепция языковой личности представляет собой синтез психологического и языковедческого знания. Теория языковой личности служит, в основном, построению обобщенного образа носителя языка как объекта словесного воздействия. При рассмотрении языковой личности раскрывается ее индивидуальный стиль и одновременно язык эпохи как взаимообусловленные явления. Очевидно, что крупные писатели предоставляют ценный материал для изучения художественного текста, состояния языка своей эпохи¹⁴. Но также не нужно недооценивать изучение языковой личности современных писателей, так как их языковая личность отражает язык современной нам эпохи и оказывает определенное влияние как на этот язык, так и на язык последующих поколений. В связи с этим при рассмотрении языка обычного человека, политического или общественного деятеля, творчества журналиста или писателя чрезвычайно важным становится характеристика речевого портрета его личности. В современных лингвистических и литературоведческих исследованиях при характеристике языковой личности широко используются понятия идиолекта и идиостиля.

В последнее время мы можем наблюдать сдвиг исследовательского интереса с типа и жанра художественного текста на идиостиль. На сегодняшний день исследователи расходятся в понимании индивидуального стиля автора, или идиостиля. В современной лингвистике существует большое количество определений идиостиля, а также терминов, обозначающих данное понятие. Понятие «идиостиль» является многоаспектным. Зачастую оно пересекается с таким понятием как «идиолект». Рассмотрим подробнее данные понятия.

14 Будагов Р. А. Человек и его язык. М., 1976. С.305.

Стилистический энциклопедический словарь русского языка¹⁵ дает следующее определение:

Идиостиль(индивидуальный стиль, идиолект) – совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей данного языка.

Далее в словарной статье говорится о том, что понятия «идиостиль» и «идиолект» являются близкими, однако не тождественными. Так, идиолект представляет собой совокупность собственно структурных особенностей (стабильных характеристик), имеющих место в речи отдельного носителя, в то время как идиостиль – это совокупность именно речетекстовых характеристик отдельной языковой личности (индивидуальности писателя, ученого, конкретного говорящего человека), тем не менее формирующихся под воздействием всей экстралингвистической основы - как функционально-стилевой, жанрово-стилевой, так и индивидуально-стилевой. Здесь же выделяется следующая проблема: именно близость к человеку обуславливает особые трудности в изучении идиостиля – слишком мало пространство для абстрагирования от конкретного текста и обобщения его особенностей. Понятие идиостиля используется традиционно в науке о стилях художественной литературы для описания стиля того или иного писателя, а также стиля конкретного художественного произведения при решении вопросов интерпретации конкретных текстов.

Е. Г. Фомеенко¹⁶ в своей статье, посвященной разбору идиостиля Джеймса Джойса, выделяет несколько подходов к понятию идиостиля в современной лингвистике. Так, он замечает, что развивая идеи

15 Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. Кожиной М. Н., 2 -е изд., испр. И доп. - М., 2006 С.95-96.

16 Фомеенко Е. Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса.

<http://www.james-joyce.ru/articles/lingvotipologicheskoe-v-idiosile-joysa3.html>

Л. А. Булаховского, В. В. Виноградова, А. А. Шахматова, Р. А. Будагова о роли языка и стиля крупных писателей в истории литературных языков, исследователи расходятся в понимании идиолекта и идиостиля писателя. Для одних ученых понятия идиолект и идиостиль являются неразрывными. Так, В. В. Леденева¹⁷ считает, что идиостиль проявляется в результате текстопорождающей и эстетической деятельности языковой личности, и поэтому он отражается в интеграции предпочтительных тем, жанров, средств и приемов, которые необходимы для построения текста и передачи как информативных, так и эмотивно-экспрессивных компонентов. Согласно В. В. Леденевой, при отборе средств для выражения своего замысла автор руководствуется субъективной категорией предпочтительности, а это и определяет индивидуальный характер идиостиля, отличие его от идиостилей других писателей. По мнению исследователя, идиолект – «индивидуализированная «версия» общенародного языка». Использование автором стилистически окрашенной и неcodифицированной лексики, словотворчество, формирование новых концептов – во всем этом и выражается особенность идиостиля писателя.

Другие исследователи считают идиолект базой для идиостиля писателя, который, в свою очередь, понимается как индивидуальный стиль речи. Например, Д. Кристалл и Д. Дейви¹⁸ в работе, посвященной стилистическому анализу текста, отмечают, что понятие индивидуальной манеры следует отличать от понятия авторской оригинальности, которая имеет относительно временный характер и предполагает своеобразный, но сознательный отбор языковых средств. Исследователи разделяют понятия «оригинальность», под которым подразумевается стиль автора и «индивидуальность», то есть

17 Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия) // Филологические науки. №5. ,2001. С.38-41.

18 Кристалл Д., Дейви Д. Стилистический анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.9. М.,1980. С.148-165.

идиолект. Индивидуальная манера относительно устойчивая, постоянна и не может быть управляема, она имеет нелингвистический характер. Оригинальность же предполагает неустойчивые, временные черты, свидетельствующие о сугубо нетрадиционном использовании языковых средств.

М. А. Федотова¹⁹ в статье, посвященной разграничению понятий идиостиль и идиолект, также отмечает следующие различия между двумя понятиями. Под идиолектом понимается «совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка, а под идиостилем понимается «индивидуальная манера, способ которым исполнены данный речевой акт или произведение, в том числе литературно-художественное», при этом предполагается индивидуальный отбор средств и комбинация языковых знаков.

Безусловно, что выдвижение идиолекта или идиостиля зависит от исследовательских задач. Например, в лингвопоэтических работах, как отмечает Н. К. Онипенко, приоритетно описание идиолекта²⁰. В семиотических трудах под текстовым идиолектом понимается определенный жанр и эпоха создания текста²¹.

Так как проблема идиостиля имеет комплексный характер, анализ стиля писателя требует многоуровневого подхода.

В зависимости от исследовательских целей идиолект и идиостиль писателя могут изучаться изолированно, но очевидна их нераздельность.

¹⁹Федотова М. А. К вопросу о разграничении понятий идиостиль и идиолект языковой личности. Записки романо-германской филологии. Вып.1. М.,2013.С.220-225

²⁰ Онипенко Н. К. Грамматические категории в тексте. //Лингвистика на рубеже эпох. Идеи и топосы / Отв. Ред. Сулейманова О.А. М., 2001. С. 89-116.

²¹Eco U. The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts. Bloomington, 1984. P. 273

Идиолект присущ любой языковой личности²², в то время как собственный идиостиль писателя определяется системой национального языка²³. Идиостиль писателя, включая в себя идиолект, проявляется в языковой и коммуникативной компетенции, осознанном выборе средств общения, языковом чутье и вкусе²⁴. Таким образом, идиостиль писателя есть «индивидуально устанавливаемая языковой личностью система отношений к разнообразным способам авторепрезентации средствами идиолекта»²⁵.

Исследователь Е. В. Старкова²⁶ в статье «Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях» выделяет пять подходов к анализу идиостиля.

При семантико-стилистическом подходе идиостиль рассматривается как система «индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения»²⁷. Представителем данного подхода являлся В. В. Виноградов. В рамках данного подхода создаются словари языка писателей.

При лингвопоэтическом подходе идиостиль характеризуется как «сложная система взаимообусловленных языковых приемов, участвующих в построении художественного мира поэта»²⁸. Данный подход выявляет общие

22 Langaker R. W. The conceptual basis of cognitive semantics // Language and conceptualization. Eds. J. Nuyts, E. Pederson. Cambridge, 1999. P.229-252.

23 Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности // Вопросы языкознания. №3, М., 1994. С. 114.

24 Карасик В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004. С. 10-13.

25 Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия) // Филологические науки. №5. М., 2001. С.40.

26 Старкова Е. В. Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях. Киров, 2015. С.76-79.

27 Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 85.

28 Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного средства. М., 2004. С.37

закономерности в словоупотреблении писателей, так как направлен на лексикоцентризм.

Системно-структурный подход трактует идиостиль как «особый модус лингвистического конструирования миров, некоторую функцию, которая соотносит принимающие различные состояния языка с соответствующим определенному состоянию языка возможным миром». Согласно С. Т. Золян²⁹ в идиостиле обнаруживается так называемый «код иносказания» творческой личности, который во многом задан генетически и зависит от способа мышления данной личности.

Коммуникативно-деятельный подход приравнивает идиостиль к понятию «творческая индивидуальность автора». Этот подход основывается на концепции языковой личности Ю. Н. Караулова³⁰. «Каждая грань художественного текста... в любом ракурсе рассмотрения его в качестве объекта лингвистического исследования, высвечивает роль автора – языковой личности, творческой личности – создателя, преобразователя, эстетически трансформирующего и варьирующего средства языка, пользующегося ими как тончайшим инструментом в выражении своих взглядов и оценок», - отмечает В. В. Леденева³¹.

В русле когнитивной лингвистике и на основе моделирования «возможных миров» разных авторов формируется когнитивный подход к идиостилю. В рамках этого подхода идиостиль рассматривается как система средств выражения, которая соотносит внутренний мир поэта с художественной действительностью, художественным миром текста, творимым поэтическим языком». Ключевым является понятие

29 Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста. Изд. 2, перераб. и доп., М., 2014.

30 Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

31 Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия)// Филологические науки. №5. М., 2001. С.41.

индивидуально-авторского концепта. Исследование идиостиля идет с опорой на первичную коммуникативную деятельность автора.

Далее автор статьи обобщает данные понятия и формулирует свое определение. Так, согласно Е. В. Старковой, идиостиль – это «система принципов моделирования индивидуально авторской картины мира посредством формирования содержания художественного текста, отбора языковых единиц и образных средств для его выражения, основанного на особенностях сознания языковой личности и ее представлениях о действительности».

Подытоживая, Е. А. Фоменко³² выделяет следующие черты, присущие идиостилю:

- язык идиостиля писателя имеет лингвотипологическую природу, поскольку разделяет с другими идиостильями писателей художественный дискурс эпохи;
- идиостиль писателя осваивает потенциал современного ему языка художественной литературы
- язык идиостиля писателя является носителем единообразного варианта, лингвотипологические основания которого присущи художественному тексту своего времени.

Идиостиль, ставший популярным предметом исследований в последние годы, безусловно, заслуживает изучения. Исследование индивидуального стиля писателей, как классиков литературы, так и современных, помогает не только выявить особенности того или иного автора, его стиля, но и раскрыть возможности языка в целом,

32 Фоменко Е. Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса.

<http://www.james-joyce.ru/articles/lingvotipologicheskoe-v-idiosile-joysa3.html>

проследить изменения литературной нормы. Направления в изучении данного вопроса многогранны. В данной работе мы не будем разделять понятия идиостиля и идиолекта. Под идиостилем мы будем подразумевать совокупность индивидуальных особенностей на разных уровнях языка, включающих лексику, грамматику и стилистические особенности речи писателя.

1.2. Литературная кинематографичность

Тонино Гуэрра, прежде всего известный всему миру как талантливый кинодраматург, вошел в историю также как поэт и писатель. Безусловно, кино было неотъемлемой частью жизни гения, и не могло не повлиять на все его остальное творчество. Во введении была поставлена гипотеза о возможном влиянии кинематографа на стиль автора, и в этой главе мы рассмотрим такое явление, как литературная кинематографичность, как зародилось это понятие, и что оно из себя представляет.

В начале XX века особо выделяется тенденция синтеза различных видов искусства, что во многом обусловлено возникновением кинематографа. Новый вид искусства по своей динамичности и экспрессивности оказался созвучным эпохе и почти сразу нашёл отклик в литературе. Кинематограф как синтетический вид искусства с его риторическими фигурами и тропами, с его техническими особенностями в значительной мере повлиял на литературный процесс XX века.

Е. В. Михайловская и И. А. Тортунова³³ отмечают, что кинематограф с самого своего зарождения стремился утвердиться в правах именно искусства, а не технологии, что побудило его обратиться к литературе с целью заимствования повествовательных средств и стилистики. Таким образом, поиски сюжетных ходов для первых фильмов совпали с поисками кинематографом своего языка.

На протяжении уже более ста лет кино и литература находятся в непрерывном творческом диалоге и оказывают существенное влияние на развитие творческого потенциала искусства-соперника. Независимо оттого, являлось ли их сосуществование «мирным» или нет, нельзя не признать, что

³³Михайловская Е. В. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В. М. Шукшина и Г. Грина) / Михайловская Е. В., Тортунова И. А. Научный диалог. М., 2015. № 11 (47). С. 97—118.

это взаимовлияние принесло свои интересные плоды. Одним из этих результатов стала «литературная кинематографичность» в своем современном виде — в литературе, не только полностью осознающей присутствие и влияние искусства-конкурента и реализующей это влияние в словесной ткани, но и нередко творимой писателями-сценаристами и писателями-режиссерами.

Е. Э. Овчарова³⁴ пишет, что стремительное развитие кинематографа и его успешное вхождение в семью искусств обусловлено восприятием им принципов литературного повествования и записи поэтических видений. И вскоре после зарождения кинематографа появляется такое явление, как литературная кинематографичность.

«Литературная кинематографичность — особый стиль художественной прозы, сформировавшийся под влиянием эстетики кинематографа»³⁵.

Явление «литературной кинематографичности» по-разному трактуется исследователями и критиками: с ним часто отождествляют зримость литературы или вербальные описания кинематографических приемов и штампов.

И. А. Мартьянова определяет литературную кинематографичность как характеристику текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами, изображается динамическая ситуация наблюдения.³⁶

34 Овчарова Е. Э. Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху.

<http://whitestone2006.narod.ru/simple9.html>

35 Михайловская Е. В. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В. М. Шукшина и Г. Грина) / Михайловская Е. В., Тортунова И. А. Научный диалог. М., 2015. № 11 (47). С. 97.

36 Мартьянова И. А. Кинематограф русского текста. СПб., 2011. С. 7.

Считается, что феномен литературной кинематографичности представляет собой явление, характерное исключительно для XX века — эпохи технического прогресса и, как следствие, возникновения новых видов искусств.

Синтетический характер этих искусств стал во много определяющим для всего художественного развития человечества в прошлом веке. Кинематографичность художественного текста является результатом сложного процесса взаимодействия литературы и кино, при этом каждая составляющая вносит свой вклад в синтетическое целое. Синтез литературы и кино обусловлен общими тенденциями культурного развития, связанными с возрастанием потока информации и увеличением темпа современной жизни.

Без сомнения можно сказать, что кинематографичность - одна из доминант идиостилевого развития литературы XX века, нашедшая проявление в творчестве самых разных авторов. Особый интерес вызывают те произведения литературы, которые, не будучи непосредственно ориентированы на киноиндустрию, тем не менее, несут в себе заметное влияние кинематографа и при более тщательном анализе обнаруживают признаки литературной кинематографичности.

Чтобы рассмотреть влияние кинематографа на литературу, выделим те черты, которые отличают его от искусства слова. «Фотографический реализм»³⁷, то есть фиксация с фотографической точностью изображаемых объектов, является одним из первых отличий. Кино не описывает явления и предметы вещественного мира с помощью знаков-символов, оно фиксирует их на пленку, в то время как вербальные системы гораздо лучше справляются с задачей описания абстрактных понятий и идей. Воздействие на зрителя по нескольким каналам восприятия - зрительному и слуховому - характеризует кино как «аудиовизуальное искусство, которое использует широкий арсенал

37 Базен А. Что такое кино. М.,1972. С.178.

зрительных и слуховых эффектов, увеличивающих реалистичность изображаемого до такой степени, что зритель начинает идентифицировать себя с изображаемым миром и его героями»³⁸. Еще одной уникальной особенностью кино является динамизм, то есть способность запечатлеть движение и, как следствие, помещать изображаемых героев и события в некую пространственно-временную «капсулу», создавать иллюзию этого движения у зрителя. Несмотря на то, что кино – единственное из искусств, способное с предельной точностью показать движение, категория времени в нем представлена лишь настоящим — для ссылок на будущее или прошлое были разработаны специальные приемы проспекции³⁹ и ретроспекции⁴⁰.

В тот момент, когда литература начинает имитировать эти особенности кино – то есть заимствует кинематографический код – она становится «кинематографичной». Однако процесс заимствования носит сложный опосредованный характер ввиду того, что системы оперируют разными по природе знаками: литература использует знаки-символы, а кино — знаки-иконны. Преимущество литературы, следовательно, состоит в большей способности к ассоциативности и коннотативности: семантика слова может выходить далеко за пределы его денотативного значения. Преимущество кино, наоборот, состоит в его предельной денотативности, способности показывать вещи такими, какие они есть.

38 Лотман Ю. М. Об искусстве. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. СПб, 1973. С.7.

39 Проспекция — конструктивный прием, использующийся для преуведомления читателя(слушателя) о том, какая информация (и в какой последовательности) ожидает его в процессе обсуждения предмета речи. Проспекция является одним из приемов развертывания текста, который дает читателю возможность яснее представить себе связь и обусловленность событий и эпизодов, характерных признаков, функций и т. д. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.,1981.

40 Ретроспекция — художественный прием; обзор событий прошлого, обращение к прошлому персонажей. Словарь литературоведческих терминов под ред. Белокуровой С. П.,2005

Приспосабливая под себя выразительные средства кино, литература неизбежно вынуждена манипулировать и видоизменять их. Так, чтобы воссоздать фотографический реализм, предпочтение будет отдано единицам с высоким потенциалом создания визуально ярких образов. Такими единицами могут быть конкретные существительные, обозначающие предметы, в сопровождении одного или нескольких прилагательных в атрибутивной функции. Достаточно частотными окажутся имена собственные, особенно топонимы, а также соответствующие сюжету термины (для придания тексту более выраженного пространственного характера и эффекта документальности).

Лексические средства реализации кинематографичности преимущественно выполняют функцию создания конкретной аудиовизуальной образности. При создании кинематографического эффекта особую значимость имеет лексика, отражающая конкретно-предметное мышление автора, придающая сенсорный характер повествованию, лексические средства репрезентации действия и лексические средства, сближающие художественный текст с киносценарием. Аудиовизуальность будет создаваться за счет единиц, создающих одновременно и визуальный, и звуковой эффект: существительные и фигуры речи (такие, как сравнение), передающие звуки, голоса, тактильные и температурные ощущения, запахи и т. д. В эту же категорию попадут слова и фигуры речи, дающие пространственные характеристики изображаемого: описания интерьера или экстерьера, цвет, свет или его отсутствие. Динамический эффект будет создаваться за счет лаконичного повествования с минимумом описаний и лишь с некоторыми деталями, данными «крупно». Действия будут перечисляться последовательно, их обозначения - разграничиваться пунктуационно; в ряду этих действий всегда будет место описанию звуков и запахов. Особое место в тексте будет отведено топонимам и различным

описаниям экстерьеров и интерьеров для создания иллюзии движения в пространстве. Для воссоздания эффекта «запечатленного времени» — кинематографического действия, происходящего всегда в настоящем, — текст будет постоянно наполнен событиями и действиями, поддерживающими идею движения во времени.

Однако перечисленных характеристик недостаточно для того, чтобы мы могли с полной уверенностью назвать тот или иной литературный текст «кинематографичным»: необходимо особое строение текста, то есть особое членение его на значимые в «кинематографическом» смысле куски.

Основная единица подобного текста называется композитив, то есть «единица организации текста, выделяемая пунктуационно-графически в силу своей композиционной значимости, объем которой обусловлен участием в выполнении различных композиционных функций: выражения точки зрения, изображения художественного времени, крупности плана и др.»⁴¹

Итак, одним из наиболее важных кинематографических приемов является монтаж, заключающийся в расположение рядом двух каких-либо кусков текста, которые, соединяясь, рождают новое восприятие прочитанного, стимулируя читателя самостоятельно анализировать события произведения. Монтажный принцип развертывания повествования и особенности точки зрения в киноискусстве отражают структурно-темпоральные особенности, а также они способствуют организации динамичного объективированного повествования и созданию эффекта непосредственного присутствия читателя в кинематографическом тексте. Реализация структурно-темпоральных особенностей приводит к максимальному сближению перцептуального пространства и времени повествователя и читателя. Структурно-темпоральные особенности

41 Мартыньянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб, 2002. С.21.

способствуют организации монтажного и динамичного объективированного повествования, а также создают иллюзию сиюминутности в кинематографическом тексте.

Поскольку монтажный принцип организации пространства и времени, тесно связанный с понятием точки зрения, является основой киноискусства, структурно-темпоральные особенности кинематографической прозы рассматриваются через призму монтажного принципа развертывания повествования, а также особенностей точки зрения кинематографического текста.

В кинематографической прозе обнаруживается последовательная реализация особенностей монтажного метода, присущих современной культуре: ассоциативного принципа противопоставления разнородных элементов, увеличения сенсорной активности воспринимающего субъекта, прерывистого характера движения сюжета, правополушарного характера монтажной образности.

Языковая реализация монтажных принципов имеет неодинаковый характер в произведениях различных авторов. Например, у одних писателей монтажный принцип реализуется главным образом в организации пространственно-временных планов текста. Для произведений характерно частое переключение между двумя пространственно-временными планами, разграниченными при помощи временных форм, а также практически полное отсутствие указателей на объективное время и пространство. В произведениях других авторов пространственно-разграничительные функции реализуются с помощью употребления большого количества топонимов и указателей на объективное время событий. При этом фрагментарный характер монтажного построения и ассоциативная связь между его компонентами отражаются главным образом в построении плана изображения.

К кинематографическим приёмам также относится точка зрения, заключающаяся в наличии в произведении субъекта речи, через сознание которого читатель воспринимает художественный мир и все события, в нём происходящие.

Для определенных целей писатель может использовать крупный и дальний планы, позволяющие либо выделить нужный объект на фоне остальных, либо показать место действия целиком.

Для усиления визуализации и динамики повествования в произведении автор может использовать приёмы кинематографа на уровне синтаксиса и пунктуационно-графического оформления текста. Это проявляется в употреблении автором коротких, прерывистых предложений, в постановке точек на месте запятых, подчёркнутой тавтологии.

Кинематографический художественный текст совмещает в себе две основные характеристики точки зрения как степени субъективности / объективности повествования: ярко выраженный сенсорный характер повествования и самоустранение автора. Реализация этих особенностей приводит к максимальному сближению перцептуального пространства и времени повествователя и читателя. Кинематографическая проза отображает непосредственное сознание рассказчика, признаками которого являются: преимущество перцептуального характера повествования над ментальным, пространственно-временные показатели, ориентированные на момент «здесь и сейчас», детализация повествования и его непрерывный характер, отсутствие языковой фиксации адресата.

Авторы кинематографической прозы достигают единства внешнего и внутреннего миров (субъективного и реального пространства и времени) различными способами: с помощью изображения субъективного восприятия реальности и реконструкции на его основе объективной реальности или

изображения внешних сенсорных признаков событий и явлений и формирования реакции на них.

Художественный текст предоставляет автору широкие возможности для передачи аудиовизуальной образности, организации монтажного и динамичного повествования, свободного изображения хода времени и пространства и создания «иллюзии сиюминутного». Все это позволяет авторам кинематографической прозы создавать различные смысловые и стилистические эффекты, приближая формы внешнего мира (объективные события и факты) к формам внутреннего мира читателя (вниманию, памяти, воображению, эмоциям).

Подытоживая, литературная кинематографичность – это не только следование общим тенденциям XX века, формирование собственного стиля, но и воплощение естественного творческого начала писателя, монтажность и сценарность мышления, потребность визуализировать, динамизировать текст.

Под кинематографичностью художественного текста понимается характеристика текста, которая отражает совокупность общих свойств литературы и киноискусства и соответствует характеру современного культурного развития, а также особенностям мировидения писателя.

Глава 2. Язык и стиль Тонино Гуэрры

Во второй главе данной работы мы проведем анализ языка рассказов Тонино Гуэрры. Для анализа были взяты рассказы из трех сборников – «Il treno ha fischiato», «Um po' di brodo e due pere», «Polvere di sole».

Тонино Гуэрра начал свой литературный путь в 1946 году со сборника стихов «I scarabocci» («Gli scarabocchi») на романьольском диалекте. В этом же году он окончил университет города Урбино и защитил диплом по диалектальной поэзии. Первые литературные опыты на диалекте родного края не оказываются последними, и до конца своей жизни Гуэрра пишет, как на итальянском языке, так и на романьольском диалекте.

В одном из своих интервью Тонино Гуэрра признается, что главной его страстью было не кино, а написание стихов: «пока в мире есть закаты, есть шум дождя, пока есть прозрачная вода, которая течет около скал в горах, я все время буду говорить, что мир — это рай».

Тонино Гуэрра создает преимущественно поэтические произведения на диалекте. Такие сборники как «I scarabocci», «La s-ciuptèda», «E' luneri», «I bu. Poesie romagnole», «Il viaggio» закрепляют за Тонино Гуэрра звание диалектального поэта. Однако у писателя есть и прозаические произведения на романьольском диалекте. Знаменитый «A m'arcord» («Io mi ricordo»), впоследствии переписанный в качестве сценария к фильму совместно с Федерико Феллини, изначально был написан на романьольском диалекте.

С 1953 года Тонино Гуэрра пишет сценарии к фильмам, которые вошли в золотой фонд классики мирового кино. Он работал с режиссерами Джузеппе Де Сантисом, Марио Болоньини, Дамиано Дамиани, Марио Моничелли, братьями Тавиани. Для Микеланджело Антониони Тонино писал «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная Пустыня», «Блоу-ап», «Идентификация женщины».

Из прозаических произведений стоит упомянуть получившие всемирное признание романы «Параллельный человек» (1969), «Стая птиц» (1974), «Теплый дождь» (1984), «Пылевая буря» (1978-1992). Огромную популярность и бесчисленные переиздания снискали написанные в соавторстве с Микеланджело Антониони Притча вне времени «Бумажный змей» (1982) и с Луиджи Малербой шесть книг «Миллемоске», которые под названием «Истории Тысячного года» известны практически во всех европейских странах благодаря чрезвычайно успешному телевизионному сериалу Франко Индовина.

Начав свой творческий путь с диалектальной поэзии, в конце жизни Гуэрра вновь возвращается к ней. Так, его поэма в прозе «Una foglia contro i fulmini» («Листик против молний»), написана на романьольском диалекте в 2006 году. Приведем в пример отрывок из поэмы:

<i>Al pidèdi ch'a lasémm ma tera</i>	<i>Наш след земной сотрут,</i>
<i>e 'sòul, e 'vént e l'aqua</i>	<i>Сокроют солнце, ветер, воды.</i>
<i>i li scanzèla</i>	<i>Оставленные ими знаки, тени</i>
<i>e néun</i>	<i>Мы силимся найти.</i>
<i>émm vòia da truvè s'l'è rést</i>	<i>Так и жена моя в Москве</i>
<i>un sègn o un 'òmbra.</i>	<i>Стремится отыскать слова,</i>
<i>Dòp a trent'an u i è la mi mòì</i>	<i>Оброненные тридцать лет назад.</i>
<i>a Mosca ch'la zirca al paràli</i>	<i>Их в поле травы сохраняют,</i>
<i>masèdi tra l'érba di prè</i>	<i>Где мы пушинки белые сдували</i>
<i>indò che a sufièmmi mi palunzòin</i>	<i>С головок одуванчиков –</i>
<i>ad pòrbia d'piòmmi</i>	<i>Здесь так цикорий называют.</i>

che i fiéur

d'la cicòria i lasa te moròi.

(перевод Лоры Гуэрра)

Сам автор определяет жанр этого произведения «Листик против молний» как поэму в прозе, но на наш взгляд, ее все-таки сложно назвать это прозаическим произведением. Произведение отличается повышенной эмоциональностью и скорее направлено на выражение субъективного переживания или впечатления.

У Тонино Гуэрра все превращается в поэзию - звучащую или зафиксированную на бумаге и киноленте, в прозе и стихах, на итальянском языке или на романьольском диалекте. В каждом его стихотворении - рассказ, в каждом его рассказе - поэзия.

Рассмотрим несколько рассказов из сборника «Um po' di brodo e due pere».

1. Рассказ «Il Cristo senza piedi» («Христос без ног»).

Этот небольшой рассказ имеет интересную структуру. Его можно разделить на три части. В первой части перед глазами читателя предстает картина жизни брата и сестры, без авторского вступления. Перед нами предстает картина повседневной жизни героев.

*I due fratelli **abitano** in un casone isolato prima dei dirupi che **precipitano** nella fessura del torrente Messa. **Sono** fratello e sorella e **hanno** una sessantina anni. **Lavorano** **pregano**. Non hanno scambiato parole d'amore verso altri né da giovani né adesso. ... Ogni sera dopo cena **pregano** un po' e continuano a recitare il rosario ad alta voce stando in due camere da letto lontane...*

Брат и сестра живут в доме, отделенном скалами, которые низвергаются в горный поток Месса. Брату и сестре около шестидесяти лет. Работают,

молятся. Они никогда не признавались другим в любви: ни в молодости, ни сейчас.... Каждый вечер после ужина они немного молятся и продолжают читать молитвы вслух, находясь в двух отдаленных спальнях...

Основное грамматическое время, используемое в этой части - Presente Indicativo, (настоящее время изъявительного наклонения). Язык повествования простой, синтаксис не осложнен, наблюдается отсутствие сложных оборотов. Встречается также и использование других времен, но намного меньше. В абзаце, состоящем из 6 предложений, встречаются 9 форм Presente Indicativo и 1 форма Passato Prossimo.

Во второй части этого рассказа появляется сам автор, который выражает свое отношение к героям.

Mi piacerebbe vederli quando si mettono in ginocchio in cucina. Spiarli da una finestrella per ammirare il loro godimento nel sentirsi uniti a qualcosa di soprannaturale. Vivere nella regola della sottomissione. Una specie di felice punizione per meritarsi qualcosa di bello oltre la vita... Poter vedere i loro occhi pieni di viaggio per accompagnare le parole sante di una fede elementare con l'innocenza animale e cioè completa e senza dubbi. Totale.

Я бы хотел видеть их, как они склоняются в молитве на кухне. Следить за ними из окошка, чтобы любоваться их ощущением того, что они причастны к чему-то сверхъестественному. Жить в покорности. Некий вид счастливого наказания для того, чтобы заслужить что-то прекрасное, помимо жизни...Иметь возможность видеть их глаза, готовые сопровождать священные слова простейшей веры с животной невинностью, то есть исчерпывающей и без капли сомнения. Тотальной.

Автор использует односоставные и назывные предложения. Что с одной стороны, делит текст на фрагменты, а с другой, позволяет более емко выразить его содержание, так как лишнее и ненужное опускается.

Называются только отдельные детали, но детали важные, точно и ярко выражающие отношение автора к происходящему.

В третьей части рассказа автор вводит новую историю, рассказывает о случае, который вызвал у него такие же чувства, как и герои рассказа. В этой части можно увидеть смешение временных форм. Так, автор вводит новую историю, используя формы прошедшего времени, такие, как *Passato Remoto* (давнопрошедшее время), *Imperfetto* (продолженное прошедшее время), *Passato Prossimo* (ближайшее прошедшее время) и *Trapassato Prossimo* (предпрошедшее время).

...Un'altra volta fui preso da uno stupore che assomigliava a questo. Non so se l'ho già scritto ma vale la pena di ripeterlo: io ed Antonioni eravamo nel Tagikistan in una specie di deserto sporco, con cespugli rari e secchi... Volevamo scoprire i cespugli dove i tagiki appendono i frammenti di stoffa per chiedere grazie e aiuti vari a qualche entità superiore.

Как-то раз меня охватило изумление, похожее на это. Не знаю, писал ли я уже об этом, но стоит повторить: я и Антониони были в Таджикистане, в месте, похожем на грязную пустыню, с редкими сухими кустарниками... Мы хотели найти кустарники, на которые таджики повязывают кусочки ткани, чтобы попросить благодати и помощи у какого-либо высшего существа.

И в этой же части автор из прошедшего времени переходит в настоящее, и последующее описание строится по типу первой части.

Vediamo un contadino che stava arando in una conca con uno strumento di legno indurito, d'improvviso si ferma e srotola sul terreno un qualcosa che teneva sottobraccio. Si inginocchia su quel minimo tappeto e si piega fino ad affondare gli occhi nei ricami della vecchia stoffa.

Мы видим крестьянина, который вспахивал землю каким-то деревянным инструментом, вдруг он останавливается и разворачивает на земле то, что он держал под мышкой. Он становится на колени на маленький коврик и наклоняется так, что взгляд его углубляется в вышитые узоры на старой ткани.

В абзаце, состоящем из 8 предложений, встречаются: 1 форма Passato Remoto, 1 форма Trapassato Prossimo, 3 формы Passato Prossimo, 5 форм Imperfetto и 8 форм Presente Indicativo. Таким образом, преобладает употребление форм настоящего времени.

В конце рассказа автор выражает свои впечатления от увиденной им картины.

Siamo stati presi come da una vergogna, quasi tormentati per il grande mistero che da sempre ci tiene prigionieri.

Нас охватило как будто чувство стыда и почти что мучения из-за великой тайны, которая вечно держит нас в узниках.

Текст рассказа «Il Cristo senza piedi» многослойный. В этом рассказе Тонино Гуэрра использует монтажный принцип организации текста. Каждая часть имеет композиционную значимость. Он располагает рядом две разные истории, которые соединяясь, раскрывают мысль автора. Также автор передает свое отношение к героям, их отношению к религии и его впечатление от увиденного не только в последнем предложении, но и в середине, во второй части рассказа. И только дочитав до конца и соединив все кусочки текста, можно получить законченное произведение.

2. Рассказ «Akaki» («Акакий»)

В этом рассказе также встречаются кинематографические приемы, такие как динамизм, меняющаяся картинка, визуальность, монтаж, соединение картинок в единое целое. Рассказ можно разделить на три части:

- введение
- описание Петербурга
- описание чувств, который город вызвал у писателя.

Рассказ начинается с указания даты и места. Тонино Гуэрра указывает не только город, но и точное место, называет конкретных людей.

L'anno russo inizia il 14 gennaio. Sono a San Pietroburgo. Ho presentato al teatro ideato dal Quarenghi all'interno dell'Ermitage, i quadri della bravissima Marina Azizian che ha illustrato i suoi arazzi l'alfabeto italiano. Sono salito sul palcoscenico in compagnia della grande attrice Alisa Freindlix e ho letto in italiano i racconti che accompagnano il lavoro di Marina.

Русский новый год начинается 14 января. Я в Санкт-Петербурге. Я представлял в Эрмитажном театре архитектора Кваренги картины талантливой Марины Азизян, которая изобразила на своих полотнах итальянский алфавит. Я поднялся на сцену в компании великой актрисы Алисы Фрейдлих и прочитал по-итальянски рассказы, которые сопровождали работы Марины.

Далее перед читателем открывается поистине поэтическое описание города.

Quasi subito sono uscito per arrivare a raccogliere le ultime luci del tramonto. Mi sono trovato in una città di polvere nevosa e nebbia che copriva la Neva gelata e squagliava alcune luminsità oltre il fiume dove la fortezza di Pietro e Paolo si era ridotta a cenere su una crosta d'argento. Ingorghi di macchine si maltrattavano

coi fari nervosi e lampioni che si liquefacevano in un mondo di lucciole morenti e rossori di pubblicità che cancellavano le parole.

Я вышел почти сразу, чтобы вобрать в себя последние лучи заката. Я оказался в городе из снежной пыли и тумана, который покрывал замерзшую Неву и смягчал свечение по ту сторону реки, где Петропавловская крепость казалась похожей на пепел на серебряной корке. Машины в пробках истязали друг друга нервными фарами, а свет уличных фонарей, рассеивающийся в мире умирающих светлячков стирали слова реклам.

Тонино Гуэрра использует яркие и завораживающие метафоры, как *polvere nevosa*, *crosta d'argento*, *lucciole morenti*, эпитеты *fari nervosi*. Все это создает в тексте ощущение цвета и света в описании пейзажа. Лексические средства, используемые автором, создают визуальную образность, перед читателем предстает картина зимнего большого города.

Рассказ назван в честь гоголевского персонажа знаменитой «Шинели». И именно с этим персонажем, Акакием, соотносит себя автор. Тонино Гуэрра многое связывало с Россией, он хорошо разбирался в русской культуре, литературе, и неудивительно видеть в его рассказах отсылки к русским классическим писателям.

...È stato facile per me sentirmi Akaki, il povero impiegato di Gogol che ha perso il cappotto. È sua la mia ricerca di sfuggire il freddo nel cercare l'aria proveniente dai filtri della sciarpa e dai vari baveri alzati per la difesa estrema.

...И мне стало легко почувствовать себя Акакием, гоголевским бедным служащим, который потерял пальто. Это от него - моя попытка спастись от холода в поисках воздуха, прошедшего фильтры шарфа и воротника, поднятого для предельной защиты.

Заканчивается рассказ признанием в любви к городу. При описании города автор использует такие эпитеты как *biancori freddi e irreali* –холодная и нереальная белизна, упоминает белые ночи и туман. В описании Петербурга много белого цвета, приглушенного и рассеянного света. Можно сказать, что в рассказе представлен кинематографически яркий визуальный образ Петербурга.

Рассказ состоит из 6 абзацев, преобладает использование настоящего времени. Было обнаружено 22 формы Presente Indicativo, 10 - Passato Prossimo, 11- Imperfetto, 1 -Trapassato Prossimo и 2 формы Congiuntivo Imperfetto.

3. Рассказ «Il miracolo delle farfalle» («Чудо бабочек»)

Игру с цветом Тонино Гуэрра продолжает и в этом рассказе при описании природы. Перед читателем проходят яркие образы белых бабочек, камни, покрытые мхом, чистейший песок.

...o c'è un pioggia delle farfalle bianche così come mi capitò di vedere in un bosco non lontano da Riga dove la sabbia finissima arriva al mare pieno di pietre rotonde che affiorano reggendo uccelli assonnati...

...или же дождь из белых бабочек, какой мне удалось увидеть в одном лесу недалеко от Риги, где чистейший песок доходит до моря, в котором всплывают круглые камни, поддерживая на себе сонных птиц.

No visto le rocce ammassate e verdi di muschio.

Я увидел груды зеленых из-за мха камней.

Часто Тонино Гуэрра в свои рассказы вставляет отрывок какой-либо истории или притчи. В рассказе он вспоминает прочитанную им историю о смерти Франциска Ассизского и его наставлении своим последователям. На первый взгляд, история диссонирует с предыдущим описанием и не имеет к

нему никакого отношения. Однако по прочтении становится понятно, для чего автор вставляет эту историю. В ней заложена идея о том, что мы должны заботиться об окружающей нас среде, природе, относиться к ней с любовью и беречь ее.

В конце вновь появляется образ бабочек, который соединяет две истории.

Il fraticello tornò a guardare la grande discarica che aveva alle spalle e si accorse che tutti i frammenti di carta sollevati erano farfalle che facevano vibrare l'aria tutto attorno a lui così da farlo ritornare solo sul bordo di questo fosso.

Монашек снова посмотрел на огромную свалку, которая была у него за спиной, и заметил, что все кусочки бумаги оказались бабочками, из-за которых воздух вокруг него вибрировал так, что заставлял его вернуться к краю этой ямы.

Так, в рассказе есть два пласта, которые соединяются одним образом - образом белых бабочек. Образ бабочек мы видим и в других рассказах этого сборника, таких как «La venditrice di farfalle», «Cancelli aperti». Рассказы построены в форме коротких воспоминаний автора, похожих на дневниковые заметки.

В рассказе «Чудо бабочек» преобладает использование временных форм прошедшего времени. Так, встречается 21 форма Passato Remoto, 16 - Imperfetto, 4 - Passato Prossimo, 1 - Trapassato Prossimo, 13 - Presente Indicativo и 1 форма Futuro Semplice.

4. Рассказ «Il grande Polunin» («Великий Полуниин»)

Дневниковой заметкой, на первый взгляд, можно назвать рассказ «Il grande Polunin» («Великий Полуниин»). Большая часть рассказа состоит из описания распорядка дня Тонино Гуэрры, что он делал, где был, с кем был и во сколько. И только последний абзац автор посвящает человеку, в честь

которого рассказ был назван, описывает свои впечатления о его выступлении в цирке.

Questa sua innocenza struggente mi ha sbalordito ma tutto lo spettacolo, che crea col suo gruppo, è pieno di trovate poetiche che nascono e muoiono fino a sciogliersi in un movimento di danza lenta....

Эта его щемящая невинность меня поразила, но весь его спектакль, который он создает со своей группой, наполнен поэтическими находками, которые рождаются и умирают, пока не растворятся в движении медленного танца...

В этом рассказе снова можно говорить о монтажном принципе построения текста. Картинки следуют одна за другой, одно событие сменяет следующее. Указывается точное время и топографические названия. Быстрая смена действий придает тексту рассказа динамизм. Однако и обычные вещи Тонино Гуэрра описывает как истинный поэт.

Интересны и звуковые образы в рассказе.

... il grande vaso di vetro con le peonie mi teneva compagnia. Per la prima volta ho sentito che i petali appassiti nel cadere producevano il rumore morbido che toccava appena il silenzio solido della stanza.

...большая стеклянная ваза с пионами мне составила компанию. В первый раз я услышал, как засохшие лепестки создавали мягкий шум, который едва прикасался к застывшей тишине комнаты.

В первой части рассказа при описании распорядка дня преобладает употребление форм прошедшего времени, в то время как свои при описании своих мыслей и впечатлений автор использует чаще формы настоящего времени. В 8 абзацах рассказа встречаются 20 форм Presente Indicativo, 21 - Passato Prossimo, 9 - Imperfetto и 1 форма Condizionale Presente.

Сборник «Um po' di brodo e due pere» состоит из автобиографических рассказов. Автор описывает места, в которых побывал, людей, которые встретились ему во время его путешествий, и описывает свои впечатления и чувства от увиденного и пережитого опыта. В рассказах много топонимики, часто встречаются точные даты, что делает их похожими на путевые заметки. Однако автор не просто описывает произошедшие им события. Рассказы наполнены поэтическими описаниями, яркими красочными образами. Иногда рассказы разбавляются вставками историй, которые на первый взгляд не имеют непосредственного отношения к происходящему. Но эти вставки помогают автору раскрыть полнее свою мысль, выразить свои чувства. Во всех рассказах есть несколько слоев, разные истории соединяются друг с другом общей идеей или общим образом.

Далее рассмотрим язык рассказов из сборника «Il treno ha fischiato».

1. Рассказ «Пылевая буря» («Il Polverone»)

Рассказ «Пылевая буря» небольшого объема и состоит из двух абзацев. В основе рассказа сказочный сюжет. Это короткая история о волшебном ветре «Polverone», который один или два раза в сто лет появляется в долине Кратеров, и из-за которого жители этой долины теряют память на три дня и не узнают друг друга.

В данном рассказе преобладает повествование. Весь рассказ написан в *Presente Indicativo*. Текст состоит всего лишь из трех сложных предложений, в которых встречаются 11 форм *Presente Indicativo* и 1 форма *Passato Prossimo*. Автор предпочитает не разбивать их на несколько простых, что создает ощущение протяжности повествования. Отсутствуют сложные синтаксические обороты, что делает текст легким для восприятия с грамматической точки зрения. Также для облегчения грамматической

конструкции автор опускает сказуемые, что характерно для разговорной речи и соответствует жанру сказки.

E allora succede che tutti perdono la memoria e i figli non riconoscono i padri, le mogli i mariti, le ragazze i fidanzati, i bambini i genitori e tutto diventa un caos di sentimenti nuovi.

И тогда происходит с так, что все теряют память, и дети не узнают отцов, жены мужей, девушки женихов, дети родителей, и все превращается в хаос новых чувств.

Для описания волшебного ветра автор использует такой художественный прием, как сравнение:

*Nella Valle dei Crateri una o due volte ogni cent'anni c'è un vento che si chiama il Poverone che sale dal fondo della terra lungo gli imbuto asciutti dei crateri e per tre giorni **come le lingue dei gatti che raspano**, lecca le case e e facce degli abitanti di quella zona.*

В долине Кратеров один или два раза каждые сто лет появляется ветер, который называется Polverone, и восходит он из недр земли по высохшим воронкам кратеров, и в течение трех дней, как языки царапающихся кошек, облизывает дома и лица жителей этой местности.

Всего в нескольких предложениях автору удается передать сказочную, образную и завораживающую читателя историю.

2. Рассказ «Вишня в цвету» («Il cilegio in fiore»)

Это рассказ о простом крестьянине, который привязался душой к вишневому дереву после смерти своей жены. Образ вишневого дерева можно интерпретировать как образ его умершей жены. Всю свою нерастратченную любовь он перенес на вишневое дерево, к которому он ходил каждое утро и разговаривал с ним. Так, после того как дерево заболело, крестьянин слег с

бронхитом в этот же месяц, а после выздоровления он обнаружил, что на вишне распустились тысячи листочков. Однажды на рынке крестьянин почувствовал, что вишня нуждается в нем и поспешил обратно домой. Он обнаружил, что вишня была вся в цвету, и казалось, что она ему улыбается.

Рассказ заканчивается по-настоящему кинематографичной картиной.

*Il contadino **siede** sotto l'albero con le spalle appoggiate al tronco e d'improvviso gli **piovono** sul corpo tutti i petali del cilegio in fiore.*

Крестьянин садится под дерево, прислонившись спиной к стволу, и вдруг на него неожиданно начинает сыпаться дождь из лепестков цветущей вишни.

В последнем предложении автор использует настоящее время, хотя основное повествование идет в прошедшем. В рассказе используются такие времена, как

- Trapassato Prossimo

*Un contadino da quando gli **era morta** la moglie **si era affezionato** a un cilegio.*

Один крестьянин, когда умерла его жена, привязался душой к вишневому дереву.

- Imperfetto

*Lo **andava** a guardare tutte le mattine e gli **toccava** il tronco con una mano.*

Он ходил смотреть на него(на дерево вишни) каждое утро и трогал его ствол.

- Passato Remoto

*Ci **fu** un tempo che il cilegio **si ammalò** e **fu** proprio in quel mese che il contadino **stette** a letto con una bronchite piena di catarro.*

Наступило время, когда вишня заболела, это случилось именно в тот месяц, когда крестьянин слег в постель с бронхитом.

- Congiuntivo Imperfetto (сослагательное наклонение продолженного прошедшего времени) используется для согласования времен.

Gli sembrava che il cilegio avesse bisogno di lui.

Ему показалось, что вишня нуждается в нем.

Рассказ состоит из 8 предложений. Было встречено 2 формы Trapassato Prossimo, 6 форм Imperfetto, 9 форм Passato Remoto и 2 формы Presente Indicativo. Преобладают сложные распространенные предложения, однако отсутствуют различные синтаксические обороты, предложения строятся по одинаковой схеме.

3. Рассказ «Будильник» («La sveglia»)

Несмотря на кажущуюся простоту, рассказы Тонино Гуэрры таят жизненную мудрость. Они проникают глубоко в сердце, заставляют задуматься о смысле жизни. Некоторые из них можно назвать философскими. К таким рассказам можно отнести «Будильник». Бедный арабский торговец продавал один лишь будильник, да и тот был без стрелок. Но однажды им заинтересовалась одна старуха. Описывая старуху, автор замечает:

Era una beduina appartenente a una di quelle tribú che si muovono col vento.

Это была бедуинка, которая принадлежала одному из племен, что передвигаются вместе с ветром.

Сказочные элементы встречаются во многих рассказах Гуэрра, в описании обычных людей, повседневных вещей и придают особое настроение тексту.

Далее сюжет разворачивается в диалоге торговца и старой бедуинки.

«La vuoi comprare?» le chiese un giorno.

«Quanto costa?»

«Poco. Ma non so se la vendo. Se scomprare anche lei non ho più un lavoro».

« E allora perché la tiene in mostra?»

«Perché mi dà l'impressione di vivere. E tu perché la vuoi? non vedi che mancano le lancette?»

«Fa tic-tac?» chiese la vecchia.

«Ты хочешь его купить?», - спросил он ее однажды.

«Сколько стоит?»

«Немного. Но я не знаю, продам ли я его. Если исчезнет и он, то у меня больше не будет работы».

«Тогда зачем ты его выставляешь на продажу?»

«Потому что это дает мне ощущение того, что я живу. А тебе зачем он нужен? не видишь, что у него нет стрелок?»

«Он тикает?», - спросила старуха.

Как и в предыдущем рассказе в последнем предложении раскрывается смысл и задумка автора.

E la vecchia chiuse gli occhi e capì che nel buio della notte poteva sembrare un altro cuore accanto al suo.

И старуха закрыла глаза и поняла, что в темноте ночи могло показаться, что другое сердце бьется рядом с ее..

Такой обычный предмет, как будильник, значил для героев намного больше, чем просто вещь. Для торговца в будильнике заключалась его жизнь, его нужность и полезность для остального мира. Для старухи тиканье будильника разрушило бы тишину ее одиночества, помогло бы ей почувствовать, что она не одна.

Повествование идет в *Passato Remoto* и *Imperfetto*, диалог героев в *Indicativo Presente*. Так, в рассказе встречаются 7 форм *Passato Remoto*, 5 – *Imperfetto* и 11 форм *Presente Indicativo*. Структура предложений простая, мы не видим сложного построения фраз.

В рассказе практически нет описаний, мы ничего не знаем про главных героев, но их отношение к будильнику показывает их характеры и их непростую судьбу. Таким образом, будильник выступает в качестве предмета-символа, объединяющего вокруг себя героев рассказа.

4. Рассказ «Фотография» («La fotografia»)

Предметы-символы часто появляются в рассказах Тонино Гуэрра. К таким рассказам относится «Фотография» («La fotografia»).

Герой рассказа, уже пожилой человек, едет в трамвае и ему первый раз в жизни уступают место. Это наводит его на грустные мысли о пережитых годах и ушедшей молодости. Автор очень проникновенно описывает состояние героя при помощи такого приема, как олицетворение:

Da quella notte si chiuse in casa e la sua tristezza trapassava tra i muri e correva per le strade.

C той ночи он закрылся дома, и его грусть проходила сквозь стены и бежала по улицам.

Создается ощущение, что грусть героя приобретает физические черты, отделяется от своего обладателя и живет отдельной жизнью.

И однажды герой получает письмо с фотографией пожилой обнаженной женщины. Этой женщиной оказывается единственная любовь в жизни героя. Герой тут же понимает, что фотография является посланием о том, что не нужно стыдиться собственного тела, так как чувства намного сильнее плоти.

Как и в рассказе «Будильник», здесь тоже обыкновенный предмет оказывается чем-то большим для героя, он несет свою символику и понятен только ему.

В грамматическом плане в тексте рассказа, состоящем из 1 абзаца из 9 предложений, было найдено 9 глаголов в Passato Remoto, 9 в Imperfetto и 4 глагола в Presente Indicativo. В отличие от других рассказов, были еще найдены также 2 формы деепричастий - gerundio presente и gerundio passato.

E conoscendo la grandezza del suo animo... *И зная величие ее духа...*

...la donna avendo saputo che lui era in tristezza.. *...женщина, узнав, что он был в печали*

Это единственный рассказ, в котором встретились формы деепричастия. В остальном рассказ не отличается по структуре от других рассказов сборника.

5. Рассказ «Цветное время» («Il tempo colore»)

Этот рассказ небольшой по объему, его нельзя разделить на какие-либо смысловые части, как это было с предыдущими рассказами. Перед глазами читателя предстает необычный монастырь.

Il convento era a forma di margherita. Ogni cella si staccava da una torre cilindrica e formava un petalo. Tra una cella e l'altra nel poco spazio del muro periferico della torre che restava scoperto c'era una fessura chiusa da un vetro colorato.

Монастырь был в форме ромашки. Каждая келья прилежала к башне цилиндрической формы и образовывала лепесток. Между кельями и башней была щель, которую закрыли цветным стеклом.

В рассказе преобладает описание, мы видим много цвета, ярких красок.

Se la luce era azzurra era mezzogiorno, se color arancia era gia l'ora della cena e così anche per le altre ore del giorno.

Если свет был голубым, значит, был полдень, если оранжевым – время ужина, и так для остального времени.

К визуальным образом добавляются также и звуковые. Автор описывает ночные песнопения монахов, которые наполняли все вокруг.

E così i canti solitari riempivano l'aria fino all'alba.

И так одинокие песни наполняли воздух до самой зари.

Тем самым, можно сказать, что в рассказе реализуется такой кинематографический прием как аудиовизуальность.

Рассказ полностью написан в Imperfetto, встречаются 19 глаголов только в этом времени.

Рассказы этого сборника сильно отличаются от рассказов сборника «Um po' di brodo e due pere». В рассказах нет автобиографического начала, это полностью художественный вымысел. Они намного менее кинематографичны, однако, не уступают по силе и яркости образов предыдущим. Некоторые из них можно назвать сказками, в них присутствует некое волшебство. Другие рассказы, как «Будильник» и «Фотография», похожи на притчи, в них есть философская мысль, которая не подается

читателю прямо. Все рассказы очень трогательны и поэтичны, они воздействуют на чувства читателя.

Сборник «Il polverone» «Пылевая буря»

Рассказы из сборника «Il Polverone» тоже имеют автобиографическую основу. Это и путевые заметки, и случаи из жизни, и описание пейзажей. Тема связи человека и природы прослеживается в рассказе «Смерть одного сада» («Morte di un giardino») из сборника «Il Polverone». Автор описывает прекрасный сад одной из гостиниц в Калабрии, который зачах после смерти владельцев, несмотря на то, что за ним продолжали ухаживать.

Un giardino ricco di fiori di tutto il mondo, uno addirittura portato dentro a un cappello e che proveniva dall'Australia.

Богатый сад с цветами со всего мира, привезенный прямо внутри шляпы и прибывший из Австралии.

История возникновения гостиницы, сада и их владельцев написана в прошедшем времени, но все описания интерьера и природы ведутся в настоящем времени.

Tutta questa zona è bianca di muri con finestre senza persiane e coi vetri stretti da listelli azzurri.

Все вокруг светлое из-за стен с окнами без ставен и узкими стеклянными рейками небесно-голубого цвета.

Такое построение текста очень часто встречается в рассказах Гуэрра: в повествование вклиниваются картинки, которые как бы разбивают текст на фрагменты. Но в целом все вместе они составляют портрет человека, который их написал. Настоящий художник, внимательный слушатель и наблюдатель, мечтатель и выдумщик, человек, тонко чувствующий природу и ее красоту.

В некоторых рассказах этого сборника отсутствует сюжет как таковой. Автор создает некий образ, картинку, что характерно в большей степени поэтическим произведениям. Рассказ «La cattiveria dei luoghi» («Злостность мест») - это небольшая заметка писателя, мысль, пришедшая ему на прогулке.

...Una mattina dalle parti di Soanne con Gianni eravamo a cercare una sorgente d'acqua....Mi sono accorto che l'erba dei fossi reggeva mille e mille ragnatelle....Così ho capito che le lunghe strisce d'erba sono cariche di trappole per tutto il pulviscolo di insetti che si agitano in campagna. Sono insidie segrete, trappole di ragni carnivore.

Однажды утром недалеко от Соанне мы с Джанни искали родник...Я заметил, что в траве есть тысячи и тысячи паутинок...Так я понял, что длинные полосы травы – наполнены ловушками для всей этой мельчайшей пыли из насекомых, что витают в деревенском воздухе. Секретные ловушки, козни хищных пауков.

Рассказ состоит из 5 предложений, было найдено 5 глаголов в Passato Prossimo, 5- Imperfetto, 1 -Congiuntivo Imperfetto, 1 -Trapassato Prossimo и 4 глагола в Presente Indicativo. Рассказ имеет такую же грамматическую структуру, как и предыдущие рассмотренные рассказы.

Тонино Гуэрра – мастер короткого рассказа. В нескольких абзацах, а иногда и в нескольких предложениях ему удается создать яркий образ, зацепить читателя, заставить работать его воображение, задуматься о чем-то. Писатель учит нас быть внимательными к мелочам, замечать окружающий нас мир, различать полутона и звуки.

Характерные особенности почерка Тонино Гуэрры - свежесть метафор, обостренное чувство цвета и звука. Сам Тонино Гуэрра писал: "Видно, неспроста существует поверье, будто звук, порой даже целое слово, не

умирает, а продолжает жить в тишине забытого мира. Звуки как бы растворены в воздухе, но иногда удается собрать их воедино". В рассказах Тонино Гуэрра мы слышим шум падающих листьев, опавших лепестков цветов. Мы видим много приглушенного цвета, полутонов. Тексты Гуэрра обладают необъяснимой нежностью, хрупкостью.

Кажущаяся легкость, непосредственность, простота стиля Тонино Гуэрры завораживает читателя. Немногим писателям с такой любовью и нежностью удается передать мелочи, которые подчас мы не замечаем. Но Тонино Гуэрра, как истинный художник, замечает красоту в деталях и делится этой красотой с читателем.

Одной из главных особенностей стиля писателя, замеченной в большинстве его рассказов, является многослойность текста. Частая и быстрая, по-кинематографически монтажная смена речевых пластов создает ощущение нарочито создаваемой неразберихи, что, однако, после того, как текст до конца прочитан, соединяется в единое и гармоничное целое. Для того, чтобы достичь такого впечатления Тонино Гуэрра использует в своих рассказах такие приемы как метафора, эпитеты, олицетворение. Грамматически рассказы оформлены в таких временах как *Passato Remoto*, *Imperfetto*, *Passato Prossimo*, *Presente Indicativo*. В большинстве рассказов преобладает использование времени *Presente Indicativo*. Рассказы Тонино Гуэрра небольшие по объему, многие из них состоят из одного-двух абзацев. В тексте преобладают простые предложения, в большинстве случаев текст не отягощен сложными синтаксическими оборотами.

Произведения Тонино Гуэрра – для внимательного читателя. Любой его текст – не сплошной, он обладает мозаичной цельностью. Картина целого складывается из малых фрагментов: мира событий и воображения, сегодняшнего дня и истории. Вся его литература – монтаж образов, ассоциаций, скрепленных ритмом.

Заключение

В данной работе было изучено 18 рассказов из трех сборников «Um po' di brodo e due pere», « Il treno ha fischiato» и « Il polverone». Для примеров было отобрано 11 из них. Проведенное исследование языка и стиля рассказов Тонино Гуэрры подтвердило гипотезу о влиянии кинематографа на язык и стиль автора и выявило наличие некоторых кинематографических приемов в рассказах. Были выявлены такие приемы, как монтажный принцип организации текста и аудиовизуальность. Литературная кинематографичность, являясь идиостилевой доминантой литературы XX века, безусловно, оказала влияние и на творчество Тонино Гуэрры.

Рассказы из сборников «Um po' di brodo e due pere» и «Il polverone» имеют автобиографическое начало, в то время как рассказы из сборника «Il treno ha fischiato» являются полностью художественным вымыслом. Автобиографическим рассказам в большей мере свойственна литературная кинематографичность, ярче выражена монтажная структура построения текста. Однако рассказы из сборника «Il treno ha fischiato» не уступают по силе и яркости образов, в некоторых из них реализуется такой кинематографический прием как аудиовизуальность.

Рассказы Тонино Гуэрры небольшие по объему, часто они состоят всего из нескольких абзацев, а некоторые даже из нескольких предложений. Язык большинства рассказов простой, было выявлено отсутствие сложных синтаксических конструкций. Преобладают простые и сложносочиненные предложения. Также часто встречаются назывные и односоставные предложения.

Основные времена, которые Тонино Гуэрра использует в рассказах, - это Presente Indicativo, Passato Prossimo и Passato Remoto. Самым частотным временем оказалось Presente Indicativo, в 18 рассмотренных рассказах было обнаружено 137 глаголов в данном времени, далее по частотности

употребления оказалось Imperfetto - 99 глагола и Passato Remoto -61 глагол. Также в рассказах можно встретить такие времена, как Trapassato Prossimo, Congiuntivo Imperfetto, Condizionale Presente и Futuro Semplice, но они употребляются в значительно меньшей степени.

В рассказах всех трех сборников не было выявлено разнообразия синтаксических конструкций. Были найдены всего 2 формы деепричастия- 1 глагол в форме gerundio presente и 1 глагол в форме gerundio passato в рассказе «La fotografia». Несложный с точки зрения грамматики язык прозы Тонино Гуэрры является особенностью его стиля.

Рассказы Тонино Гуэрры наполнены яркими и подчас сказочными образами за счет использования таких стилистических средств, как метафора, эпитет, сравнение, олицетворение.

Интерес для дальнейшего исследования могут также представлять сценарии Тонино Гуэрры. Особенно интересны те произведения, которые изначально не были предназначены для кино, а лишь впоследствии были переделаны в сценарии. Язык и стиль этих произведений, а также приемы, которые использовались автором для их трансформации, заслуживают дальнейшего исследования.

Список использованной литературы

1. Базен А. Что такое кино. М., 1972.
2. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного средства. М., 2004.
3. Будагов Р. А. Человек и его язык. М., 1976.
4. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
5. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.
6. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
7. Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
8. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
9. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983.
10. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М., 1957.
11. Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста. Изд. 2, перераб. и доп., М., 2014.
12. Карасик В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004.
13. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
14. Кристалл Д., Дейви Д. Стилистический анализ// Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. М., 1980.
15. Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия)// Филологические науки. №5. 2001.
16. Лотман Ю. М. Об искусстве. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. СПб, 1973.
17. Мартыянова И. А. Кинематограф русского текста. СПб, 2011.
18. Мартыньянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб, 2002.

19. Михайловская Е. В. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В. М. Шукшина и Г. Грина) / Михайловская Е. В., Тортунова И. А. // Научный диалог. № 11 (47). М., 2015.

20. Овчарова Е. Э. Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху.

<http://whitestone2006.narod.ru/simple9.html>

21. Онипенко Н. К. Грамматические категории в тексте. //Лингвистика на рубеже эпох. Идеи и топосы/ Отв. Ред. Сулейманова О.А. М., 2001.

22. Сейфуллина Л. Н. О литературе. Статьи и воспоминания, М., 1958.

23. Словарь литературоведческих терминов под ред. Белокуровой С. П. М., 2005

24. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. Кожиной М.Н., 2-е изд., испр. и доп. М., 2006.

25. Старкова Е. В. Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях. Киров, 2015.

26. Степанов Ю. С. Французская стилистика (в сравнении с русской): Учебное пособие. Изд. 3-е, стереотипное. М., 2003.

27. Тураева З.Я. Лингвистика текста и категория модальности// Вопросы языкознания. №3. М., 1994.

28. Федотова М.А. К вопросу о разграничении понятий идиостиль и идиолект языковой личности. Записки романо-германской филологии. Вып.1. М., 2013.

29. Фомеенко Е.Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса. <http://www.james-joyce.ru/articles/lingvotipologicheskoe-v-idiosile-joysa3.htm>

30. Eco U. The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts. Bloomington, 1984. P. 273
31. Langaker R.W. The conceptual basis of cognitive semantics // Language and conceptualization. Eds. J. Nuyts, E. Pederson. Cambridge, 1999.