

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-126-134>

УДК 821.111(73).0

ББК 83

Научная статья/Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2025 г. О.А. Остапчук
г. Москва, Россия

© 2025 г. М.И. Хазанова
г. Москва, Россия

**ЛИЧНАЯ И ВРЕМЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА
В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Э. БЕРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»
И ЕГО СЛАВЯНСКИХ ПЕРЕВОДОВ)**

Работа выполнена при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда
№ 23-18-00260, URL: <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>

Аннотация: В настоящей статье на примере фрагмента романа Э. Берджесса с многофокусным повествованием анализируются средства литературной кинематографичности, связанные с перемещением пункта наблюдения в результате манипуляций с категорией действующего лица и временной перспективой наррации. Сопоставление английского оригинала и трех славянских языковых версий перевода (двух русских, польской и украинской) показало различие стратегий, используемых для создания ситуации динамического наблюдения. Выбор предпочтительных форм личной и временной перспективы в каждом из переводов определяется как внутриязыковыми особенностями оформления конструкций такого рода (так, при наличии форм обобщенного лица в английском и польском языках в русской и украинской версиях предпочтение может отдаваться инфинитивным конструкциям без указания на действующее лицо), так и индивидуальными переводческими стратегиями, нацеленными на перемещение событийного центра наррации (например, отказ русских переводчиков от прямого обращения к читателю). Как показал анализ, с целью создания ситуации динамического наблюдения в оригинале и разных версиях перевода на славянские языки активно задействуются грамматические ресурсы языков, позволяющие, в частности, смещать фокус с рассказчика при смене перволичной перспективы на третьеличную или активизировать роль читателя (при использовании второго лица).

Ключевые слова: художественный перевод, Э. Берджесс, английский язык, русский язык, украинский язык, польский язык, категория лица, эффект кинематографичности, временная перспектива.

Информация об авторах:

Оксана Александровна Остапчук — кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2856-0793>

E-mail: ostapchukoa@my.msu.ru

Маргарита Игоревна Хазанова — кандидат филологических наук, декан историко-филологического факультета, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-1413>

E-mail: hazanova.m@rggu.ru

Дата поступления статьи: 10.10.2024

Дата одобрения рецензентами: 13.12.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: *Остапчук О.А., Хазанова М.И.* Грамматическое лицо и перспектива в кинематографической прозе (на материале оригинала и славянских переводов романа Э. Берджесса «Заводной апельсин») // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 126–134.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-126-134>

Тенденция к сближению различных видов искусства и способов изобразительности в последние годы привлекает пристальное внимание исследователей [3, 4]. Частным проявлением этой тенденции является эффект кинематографичности в литературе, который определяется И.А. Мартыановой как «характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [3, с. 6–20]. В ходе анализа нами используется термин композитив (см. подробнее [3, с. 21]). Одним из средств разграничения композитивов, на наш взгляд, служит смена фокуса в ходе повествования, отражающая движение воображаемой «камеры» в руках повествователя и создающая ситуацию динамического наблюдения, в том числе за счет манипулирования автором проспективными и ретроспективными планами, включающими указание на форму лица, от имени которого ведется повествование.

Язык романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» неоднократно становился предметом лингвистического анализа с точки зрения используемых коммуникативных стратегий как в самом оригинале [5], так и в его русских переводах [7], однако эффект кинематографичности разбирается на материале данного романа впервые. Наше особое внимание в этой связи привлек эпизод, в котором главного героя романа в качестве наказания за совершенные им злодеяния заставляют смотреть фильмы со сценами насилия. Лингвистический материал эксцерпируется нами из оригинала [12] и переводов романа на три родственных славянских языка: русский (используется прежде всего наиболее популярный перевод В. Бошняка [9] — далее В.Б., а также в ряде случаев Е. Синельщикова [10] — далее Е.С.), украинский (переводчик А. Буценко [11]), а также польский (переводчик Р. Стиллер¹).

Как показал произведенный нами ранее анализ фрагмента оригинала и переводов романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» на три перечисленных славянских

¹ Известны две версии перевода: «английская» [13] и «русская» [14], исходя из того, какой язык (английский и русский) использовался переводчиком для конструирования вымышленного языка повествования, наряду с польским. Однако для целей нашего исследования мы можем пренебречь указанными различиями, поскольку переводческая концепция относительно передачи текстового времени и фокализации повествования в рассматриваемом фрагменте в разных версиях перевода не меняется.

языка [6], в создании особого динамизма повествования, характерного для кинематографической прозы, большую роль играют собственно лингвистические средства: так, смена перволичной перспективы на третьеличную способствует удалению / приближению читателя к событийному центру (см. подробнее: [6]). Как известно, перемещение пункта наблюдения на линии повествователь — персонаж — читатель является одним из средств проявления воли автора в структурировании хронотопа [2, с. 1]. В настоящей статье на примере конкретного фрагмента с многофокусным повествованием мы намерены сосредоточиться прежде всего на тех средствах литературной кинематографичности, которые связаны с **перемещением пункта наблюдения в связи с категорией действующего лица и временной перспективой наррации**.

Сопоставление оригинала и трех языковых версий перевода рассматриваемого фрагмента показывает различие стратегий, используемых для смещения фокуса повествования, как с точки зрения лица (пункта наблюдения), так и времени². Эффект сокращения временной дистанции и смещения событийного центра повествования («наезда камеры») для более активного вовлечения читателя в действие достигается, в частности, за счет введения прямых апелляций к адресату художественного высказывания. Среди лингвистических средств активизации читательского внимания следует назвать прежде всего второличные глагольные формы (ср. в оригинале: *you get, you viddy*, аналогично пол. *zobaczysz*, 1в и обобщенно-личное экспрессивное укр. *сечьošь*, 1г), а также формы, предполагающие вовлечение адресата в действие: так, английскому *say* в польской версии (1в) соответствует форма императива 1 л. мн. ч.: *dajmy na to*; похожую функцию выполняют неопределенно-личные формы 3 л. (в польской версии 1в это форма единственного числа с возвратным элементом: *widuje się*). В русском переводе (1б), в свою очередь, рассказчик остается единственным источником ощущений при сохранении прежней позиции пункта наблюдения (воображаемой камеры), а субъективизация повествования достигается при помощи вводных, проявляющих позицию повествователя (*забавно*), и модального *вроде бы*.

Таблица 1
Table 1

1а It's funny how the colours of the like real world only seem really real when you viddy them on the screen	1б (В.Б.) Забавно, но почему-то в реальности все цвета вроде как не такие яркие и настоящие, как на экране.	1в To komiczne, jak barwy nastojaszczego świata dopiero widzą się prawdziwe, kiedy je zobaczysz na filmie	1г Кумедна річ: кольори здаються природнішими, коли сечьošь їх на екрані.
--	--	---	--

В нескольких последующих композитивах, представляющих собой описание сцен просмотра фильмов, которые насильно показывают рассказчику, изменение фокуса повествования также связано с трансформацией форм грамматического лица, представленных как местоимениями, так и глаголами. В частности, прямое использование в оригинале личного местоимения 2-го лица со значением обобщенного субъекта (англ. *you could viddy, you could slooshy*) смещает перволичную перспективу и призвано включить читателя в активное наблюдение, сообщая всей сцене необходимый динамизм.

² Подробнее о подходах к анализу средств выдвижения в повествовательном нарративе, в том числе переводном см., в частности, обзорную статью А.В. Уржи [8].

Подробное описание происходящей на экране жестокости, очевидно, должно передаваться читателю, производить на него тем более ужасающее впечатление, чем ярче подчеркивается, что он теперь также является свидетелем сцен насилия.

Таблица 2
Table 2

2a And then you could viddy an old man coming down the street, very starry..	2б (В.Б.) Затем на улице появляется kashka , очень stari...	2в I pokazał się stary, bardzo stary chryk idący ulicą...	2г Я побачив літнього чоловіка	2д (Е.С.) По улицам бредет старый согбенный человек
---	--	--	---------------------------------------	--

Однако этой логике не следует ни один из рассмотренных переводов на славянские языки. В русскоязычных (2б, 2д) и польской (2в) версиях романа происходит сознательная объективация повествования: третьеличные формы глаголов способствуют созданию гораздо более общего плана, чем в оригинале: «камера» удаляется, и точка наблюдения оказывается равноудаленной как от рассказчика, так и от читателя: ср. рус. *появляется kashka* (В. Бошняк, 2б) — *бредет старый человек* (Е. Синельщиков, 2д) — пол. *I pokazał się stary, bardzo stary chryk idący ulicą* (2в). В украинской же версии данного композитива манипуляции с формами лица позволяют еще более кардинально изменить фокус повествования: переводчик при помощи местоимения первого лица сразу уточняет, кто именно смотрит фильм (укр. *Я побачив літнього чоловіка*, 2г); таким образом, в фокусе повествования вновь оказывается рассказчик, а если обратиться к метафоре видеоряда, то объектив камеры наводится именно на главного героя, а читатель почти сразу перестает чувствовать себя тем, кто вместе с ним смотрит фильм и ужасается происходящему на экране, отступая на привычное место стороннего наблюдателя.

В следующем композитиве возвращение в повествование рассказчика уже в оригинале знаменует очередное смещение акцентов (примечательно, что повествование от первого лица сохраняется и при описании сцены просмотра следующего фильма): именно главный герой видит творящийся на экране ужас и сообщает о нем читателю, ср. англ. *I was watching; I was beginning to get very aware; I put down* и т. д. Обращает на себя внимание использование в этой части повествования глагольных форм прошедшего длительного, участвующих в конструировании текстового времени романа; чередуясь с прошедшим нарративным, они помогают автору выстроить соответствующую временную перспективу и точно локализовать фокус повествования. Таким образом дополнительно усиливается импрессивная составляющая текста (см. об этом: [1, с. 315–316]). Возвращение перволичной перспективы сразу во всех трех языковых версиях перевода (рус. *я смотрел*, 3б — пол. *przyglądałem się*, 3в — укр. *я усвідомив*, 3г) также маркирует композитивы с импрессивной доминантой, где рассказчик в ходе просмотра очередного фильма обращается к собственным физиологическим ощущениям, а в повествование вводятся глаголы внутреннего состояния [1, с. 346].

Таблица 3
Table 3

3а Now all the time I was watching this I was beginning to get very aware of a like not feeling all that well, and this I put down to the under-nourishment and my stomach not quite ready for the rich pishcha and vitamins I was getting here.	3б (В.Б.) Но все время, пока я смотрел , все более и более явствен- ным становилось у меня ощущение недомогания, которое я списывал на тю- ремный nedokorm и на то, что мой же- лудок не вполне готов еще к здешней сытной zhratshke и витаминам.	3в Przyglądałem się temu i zaczęło do mnie mocno docierać, że wcale się nie czuję za dobrze, co przypisałem niedożywieniu i temu, że mój żołąd jeszcze się nie sawsiem przestawił na pożywne jadlo i witaminy, jakie mi tu dają .	3г Дивлячись фільм, я усвідомив , що почу- ваю себе дуже кепсько, але пояснив це тим, що не дуже вгодований, що мій шлунок не звик до калорійної піщі та вітамінів, які мені вко- лоли.
--	--	--	--

Здесь привлекает внимание также использованное в оригинале и воспроизведенное в украинском и польском переводах обращение к воображаемой аудитории: англ. *brothers* — укр. *братики* — пол. *braciszkowie moi* (в русском языке отсутствует): англ. *“But I tried to forget this, concentrating on the next film which came on at once, brothers, without any break at all”* — пол. *“Ale próbowałem o tym zapomnieć i skupić się, o braciszkowie moi, na puszczonej od razu kolejnym filmie”* — укр. *«А втім, братики, я намагався забути про самопочуття і зосередитись на наступній стрічці, що її почали демонструвати відразу, без перерви»*. Это создает особую двухфокусную систему координат повествования: одним из центров наррации является главный герой (что подчеркивают перволичные формы основного повествования), а другим — воображаемая аудитория, наличие которой маркирует вводимое прямое обращение, что создает их противопоставление в системе данного композитива и усиливает эффект кинематографичности.

Особняком стоит перевод Е. Синельщикова (3д), в котором кинематографический эффект создается не столько от пересказа событий на экране, сколько от манипулирования перемещением фокуса наррации за счет используемых форм лица и времени при описании ощущений главного героя. Переводчик даже позволяет себе отступление от оригинала, вероятно, для достижения большей выразительности: глаголы 3 лица в настоящем времени, описывающие происходящее на экране (*зарождается; нарастает*), противопоставляются собственно импрессивным глаголам в прошедшем времени, но в форме 1 лица (*проглотил; попытался*), создавая эффект динамического наблюдения: рус. (Е.С.) *«С первых кадров этого, с позволения сказать, фильма где-то в глубине моего существа зарождается и медленно нарастает омерзительное ощущение — как будто я проглотил скользкую холодную жабу и она плавает у меня в желудке. (...) Я попытался подавить новое ощущение и переключил внимание на второй эпизод, последовавший сразу же за первым»*.

Таким образом, по воле автора герой вновь оказывается в фокусе повествования, но как только камера переводится с него на экран, за которым с ужасом наблюдает рассказчик, его вытесняют из повествования (и объектива) персонажи и действия фильма, а рассказ продолжается уже в третьеличной форме, что дополнительно (как в украинском переводе 4г) позволяет подчеркнуть роль «внешней» силы в этой сцене.

Таблица 4
Table 4

4a This time the film jumped right away on a young devotchka	4б (В.Б.) В этот раз на экране сразу появилась молоденькая kisa	4в Ten wszedł prosto na młodziutką dziulkę.	4г Цього разу показували юну дівочку	4д (Е.С.) Теперь те же мальчики отловили где-то молоденькую девчонку...
---	--	--	---	--

В целях смещения фокуса повествования в оригинале активно используется уже упомянутое выше обобщенное лицо (англ. *you thought, you couldn't imagine*). Очевидно, таким образом достигается эффект приближения событийного центра не к рассказчику, а к адресату (читателю и/или зрителю):

Таблица 5
Table 5

5a This was real, very real, though if you thought about it properly you couldn't imagine lewdies actually agreeing to having all this done to them in a film, and if these films were made by the Good or the State you couldn't imagine them being allowed to take these films without like interfering with what was going on.	5б (В. Б.) Все было очень и очень реалистично, хотя, если как следует вдуматься, то диву даешься , как могут люди соглашаться, чтобы с ними такое проделывали на съемках, более того, даже вообразить трудно , чтобы киностудии типа «Гуд» или «Госфильм» могли такое снимать и не вмешиваться в происходящее.	5в To było prawdziwe, bardzo prawdziwe, choć jak dobrze pomyśleć, to niemożliwe sobie wyobrazić , że wypchle po nastojaszczy dają sobie to robić na filmie i gdyby to <i>filmował</i> ktoś z Tych Dobrych albo Firma Państwowa, chyba nie wyobrażacie sobie , żeby im pozwolili kręcić bez interwencji w to, co się wyrabia.	5г Все мало надивовижу реалістичний вигляд, а проте як добре замислитись, то важко повірити , щоб піпили справді терпіли таке знущання над собою у фільмі. І хоч би хто знімав таке кіно — капітал чи держава, — я не йняв віри , щоб таке дозволили.
---	--	--	---

Итак, перемещение «камеры», предполагающее приобщение читателя к числу зрителей фильма, который смотрит рассказчик, происходит в оригинале чаще всего за счет введения формы 2-го лица ед. ч. в обобщенно-личном значении. Однако использованная в славянских переводах инфинитивная конструкция не предполагает указания на лицо: ср. англ. 2-е л. ед. ч.: *you thought*, 5а — рус. *если как следует вдуматься*, 5б — пол. *jak dobrze pomyśleć*, 5в — укр. *як добре замислитись*. Это делает событийный центр равноудаленным и от рассказчика, и от читателя, аналогичную функцию выполняют обобщенно-личные формы глаголов 2-го лица ед. и (реже) мн. ч.: ср. англ. 2-е л. ед. ч. *you couldn't imagine* — рус. 2-е л. ед. ч. *диву даешься*; а также в другом примере: рус. инфинитивная конструкция *вообразить трудно* — пол. 2-е л. мн.ч. *nie wyobrażacie sobie*. На этом фоне особо выделяется заключительная украинская перволичная форма *я не йняв віри*, возвращающая повествователя в фокус наррации.

Выводы
Выбор предпочтительных форм фокализации в каждом из переводов определяется как внутриязыковыми особенностями оформления конструкций, приспособленных для выражения личной / временной перспективы (при наличии форм обобщенного лица в английском и польском языках в русский и украинской языках версиях пред-

почтение может отдаваться инфинитивным конструкциям без указания на действующее лицо), так и переводческими стратегиями, нацеленными на перемещение пункта наблюдения в ходе наррации (например, отказ русских переводчиков от прямого обращения к читателю). И автор, и переводчики по-разному решали задачу достижения большей динамичности и кинематографической выразительности текста. Как показал анализ, для этих целей в оригинале и разных версиях перевода на славянские языки используются как лексические средства (при введении непосредственного обращения к читателям), так и грамматические ресурсы языков (при манипулировании формами грамматического лица и времени).

Список литературы

Исследования

- 1 Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.: Наука, 1982. 366 с.
- 2 Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Изд-во филол. ф-та МГУ, 1998. 540 с.
- 3 Мартынова И.А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2001. 223 с.
- 4 Михайловская Е.В., Тортуннова И.А. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В.М. Шукшина и Г. Грина) // Научный диалог. 2015. № 11 (47). С. 97–118.
- 5 Окс М.В. Вымышленный сленг «надцать» в романе Э. Берджесса «Заводной апельсин» // Игровая поэтика. Ростов н/Д.: Литфонд, 2006. Вып. 1. С. 99–162.
- 6 Остапчук О.А., Хазанова М.И. Смена пункта наблюдения как способ создания эффекта кинематографичности в романе Э. Берджесса «Заводной апельсин» // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 294–306.
- 7 Уржа А.В. Функциональное взаимодействие эгоцентриков в русских переводных нарративах (на материале прозаических текстов конца XIX – начала XX вв.): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2021. 564 с.
- 8 Уржа А.В. Первый план и фон нарратива: направления зарубежных исследований в сфере лингвистики и переводоведения // Словене. 2018. Vol. 7, № 2. С. 494–526.

Источники

- 9 Берджесс Э. Заводной апельсин / пер. В. Бошняка. Л.: Худож. лит., 1991. URL: <https://litmir.club/br/?b=3258> (дата обращения: 07.10.2024).
- 10 Берджесс Э. Заводной апельсин / пер. Е. Синельщикова // Юность. 1991. № 3. С. 14–27. № 4. С. 60–83. URL: https://www.fant-lib.ru/author/6880/fantasybook/25043/berdjess_entoni/zavodnoy_apelsin_peresinelschikova (дата обращения: 07.10.2024).
- 11 Берджесс Э. Механічний апельсин / пер. з англ. О. Буценко. Львів: Кальварія, 2003. 174 с.
- 12 Burgess A. A Clockwork Orange (1962). London: Penguin, 2011. 142 p. https://royallib.com/read/Burgess_Antony/A_Clockwork_Orange.html#0 (дата обращения: 07.10.2024).
- 13 Burgess A. Nakręcana pomarańcza. Powieść. Wersja A (1991) / przełożył z angielskiego i posłowie opatrzył R. Stiller. Kraków: Vis-à-vis / Etiuda, 2019. 219 s.

- 14 Burgess A. *Mechaniczna pomarańcza*. Powieść. Wersja R (1999) / przełożył z angielskiego i posłowiem opatrzył R. Stiller. Kraków: Vis-à-vis / Etiuda, 2019. 254 s.

© 2025. Oxana A. Ostapchuk

Moscow, Russia

© 2025. Margarita I. Khazanova

Moscow, Russia

**PERSONAL AND TIME PERSPECTIVE
IN THE CINEMATOGRAPHIC PROSE
("A CLOCKWORK ORANGE" BY A. BURGESS
AND ITS SLAVIC TRANSLATIONS)**

Acknowledgements: The research is financially supported by the grant of Russian Science Foundation (RSF) No. 2318-00260, Available at: <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>

Abstract: This paper, using the example of a fragment of E. Burgess's novel with a multi-focal narrative, analyzes the means of literary cinematic effect associated with a shift of the observation point as a result of manipulations with the category of the character and temporal perspective of the narration. A comparison of the English original and three Slavic language versions of the translation (two in Russian, one in Polish and one in Ukrainian) has shown the difference in the strategies used to create a situation of dynamic observation. The choice of preferred forms of personal and temporal perspective in each of the translations is determined both by the intra-linguistic features of the design of such constructions (for example, where the English and Polish languages use forms of a generalized person, in the Russian and Ukrainian language versions preference is given to infinitive impersonal constructions) and individual translation strategies aimed at displacing the event center of the narration (for example, the way Russian translators omit to directly address the reader). As the analysis has shown, in order to create a situation of dynamic observation, the original and different versions of the translation into Slavic languages actively use grammatical resources of the languages which allow, in particular, to shift the focus from the narrator when changing the first-person perspective to the third-person perspective or to activate the role of the reader (when using the second person).

Keywords: A. Burgess, "A Clockwork Orange", Literary Translation, English, Russian, Polish, Ukrainian, Category of Person, Focus of Narration, Perspective.

Information about the authors:

Oxana A. Ostapchuk — PhD in Philology, Assistant Professor, Lomonosov Moscow State University, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2856-0793>

E-mail: ostapchukoa@my.msu.ru

Margarita I. Khazanova — PhD in Philology, Dean of the Department of History and Philology, Institute of History and Philology, Russian State University for the Humanities, Miusskaia Sq., 6, 125993 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-1413>

E-mail: margaritakhazanova@yandex.ru

Received: October 10, 2024

Approved after reviewing: December 13, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Ostapchuk, O.A., Khazanova, M.I. "Personal and Time Perspective in the Cinematographic Prose ('A Clockwork Orange' by A. Burgess and its Slavic Translations)." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 126–134. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-126-134>

References

- 1 Zolotova, G.A. *Kommunikativnye aspekty russkogo sintaksisa*. [Communicative Aspects of Russian Syntax]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 366 p. (In Russ.)
- 2 Zolotova, G.A., Onipenko, N.K., Sidorova, M.Iu. *Kommunikativnaia grammatika russkogo iazyka* [Communicative Grammar of Russian Language]. Moscow, Publishing house of the Faculty of Philology of MSU, 1998. 540 p. (In Russ.)
- 3 Mart'ianova, I.A. "Kinovek russkogo teksta: Paradoks literaturnoi kinematografichnosti" [The Movie Era of the Russian Text: The Paradox of Literary Cinematic Effect]. St. Petersburg, Saga Publ., 2001. 223 p. (In Russ.)
- 4 Mikhailovskaia, E.V., Tortunova, I.A. „Literaturnaia kinematografichnost' rossiiskoi i britanskoi prozy XX veka: sopostavitel'nyi aspekt (na primere prozy V.M. Shukshina i G. Grina)" ["Cinematic Russian and British Prose of the 20th Century: a Comparative Aspect (by the Example of the Prose of V.M. Shukshin and G. Grin)"]. *Nauchnyy dialog*, no. 11 (47), 2015, pp. 97–118. (In Russ.)
- 5 Oks, M.V. "Vymyshlennyi sleng 'nadsat' v romane E. Berdzhessa 'Zavodnoi apel'sin'" ["Fictional Slang 'Nadsat' in A. Burgess' Novel 'A Clockwork Orange'"]. *Igrovaya poetika* [Game Poetics], issue 1. Rostov-on-Don, Litfond Publ., 2006, pp. 99–162. (In Russ.)
- 6 Ostapchuk, O.A., Khazanova, M.I. "Smena punkta nabliudeniia kak sposob sozdaniia efekta kinematografichnosti v romane E. Berdzhessa 'Zavodnoi apel'sin'" ["Shifting the Focus of Narration as a Way of Creating Cinematographic Effect in the Novel 'A Clockwork Orange' by A. Burgess"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (67), 2023, pp. 294–306. (In Russ.)
- 7 Urzha, A.V. *Funktsional'noe vzaimodeistvie egotsentrikov v russkikh perevodnykh narrativakh (na materiale prozaicheskikh tekstov kontsa XIX – nachala XX vv.)* [Functional Interaction of Egocentrics in Russian Translated Narratives (By the Material of Prose Texts of the End of 19th – Beginning of 20th Centuries): DSc Dissertation Thesis]. Moscow, 2021. 564 p. (In Russ.)
- 8 Urzha, A.V. "Pervyi plan i fon narrativa: napravleniia zarubezhnykh issledovaniy v sfere lingvistiki i perevodovedeniia" ["Foreground and Background in a Narrative: Trends in Foreign Linguistic and Translation Studies"]. *Slověne*, vol. 7, no. 2, pp. 494–526. (In Russ.)