

А.П. Чагина

## КИНОДИСКУРС В ПОЭТИКЕ РОМАНА М. ПУИГА «ЛЮБОВЬ В БУЭНОС-АЙРЕСЕ»

Рассматривается функционирование кинодискурса в поэтике романа «Любовь в Буэнос-Айресе» аргентинского писателя-постмодерниста Мануэля Пуига. Установлено, что кинодискурс проявляется в романе через использование характерных для кино стилистических и повествовательных приемов и благодаря принципу «вставного фильма». Сделан вывод о том, что использование кинодискурса в поэтике романа направлено на создание эффекта просмотра фильма и играет ключевую роль в раскрытии персонажей и построении сюжета.

**Ключевые слова:** М. Пуиг; роман; литература и кино; дискурс; кинодискурс; поэтика кино; кинематографичность литературы.

### Введение

Творчество Мануэля Пуига (*Manuel Puig*; 1932–1990 гг.), аргентинского писателя-постмодерниста второй половины XX в., продолжает вызывать интерес исследователей из разных областей. Обращение к острым политическим и социальным проблемам, особая художественная палитра и неповторимая кинематографичность романов позволяют изучать творчество М. Пуига с разных сторон. Его романы становились предметом интермедийных [1], психологических и феминистских [2, 3] исследований. К его творчеству обращаются в рамках постколониальных [4] и квир-исследований [5]. Кроме того, три романа автора «*Boquitas Pintadas*» (1969), «*Pubis Angelical*» (1979), «*El Beso de la Mujer Araña*» (1976), были экранизированы (за роль в последнем актер Уильям Хёрт получил премию «Оскар»). На основе романа «*El Beso de la Mujer Araña*» был успешно поставлен мюзикл, а роман «*Caе la Noche Tropical*» получил театральную адаптацию. Это не могло не повысить интерес к творчеству писателя. Однако несмотря на известность и признание за рубежом, актуальную и сегодня проблематику произведений и уникальный стиль, пропитанный атмосферой Голливуда первой половины XX в., М. Пуиг не получил широкую известность в России ни среди читателей, ни среди литературоведов.

В настоящей статье мы обращаемся к третьему роману писателя «Любовь в Буэнос-Айресе» («*The Buenos Aires Affair*»), опубликованному в 1973 г. Примечательно, что именно этот роман стал причиной гонения на М. Пуига на родине, в Аргентине, где в то время к власти вернулся Хуан Перон и начались преследования всех несогласных с политикой и идеологией перонизма. Из-за эпатажного, во многих смыслах провокационного и откровенного романа, открыто критикующего перонистский режим, писатель был вынужден уехать в Мексику, где продолжил свое творчество. Увлеченность М. Пуига кинематографом и профессиональное образование в этой сфере не могли не повлиять на его стиль как писателя, поэтому роман «*The Buenos Aires Affair*», как и другие произведения, пронизан особой, свойственной писателю кинематографичностью. Она очевидна не только в многочисленных отсылках к миру кино (названия фильмов, имена известных актрис и актеров и др.), но

и непосредственно в поэтике романа. Мы попытаемся ответить на вопрос, как кинодискурс проявляется в романе и какую роль играет в динамике сюжета и образцов главных героев.

Исследования кинематографа с филологической точки зрения тесно связано с именами таких отечественных ученых, как Ю.М. Лотман и Ю.Н. Тынянов, которые внесли огромный вклад в изучение и осмысление седьмого искусства. Ю.М. Лотман, рассматривая кино через призму семиотики, говорил о нем как о сложной знаковой систем, введя в обиход понятие «киноязык», включающее в себя все средства киновыразительности: монтаж, кадр, ракурс, движение камеры, темп и ритм киноповествования и др. Ключевой единицей «киноязыка» и материальным носителем образности, по его мнению, является динамический кинематографический кадр [6]. О кадровой природе кино говорил также Я. Мукаржовский, замечая, что «кинематографическое пространство вообще не существует» без кадра [7. С. 401]. По Ю.М. Лотману, именно кадры посредством монтажа связываются в единое «осмысленное» повествование, образуя «кинотекст» [6]. Ю.Н. Тынянов подчеркивал, что каждый последующий кадр несет в себе смысловой знак кадра предшествующего, что «спаивает» кадры в единое повествование [8. С. 326–345]. Исследования «кинотекста» активно продолжаются и в XXI в. Значимый вклад в развитие этого направления внесли Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова [9]. Исследователи определяют «кинотекст» как «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [9]. Е.В. Сухая добавляет к категориям «киноязык» и «кинотекст» еще одно смежное понятие – «киноречь», под которой понимает диалог персонажей, звучащий в фильме, а также его фиксацию в письменном виде [10. С. 69].

Вместе с тем современные исследователи все чаще обращаются к термину «кинодискурс», вошедшему в научный обиход сравнительно недавно (см.: [11–13]). Это связано с тем, что дискурсология заняла важное место в современном научном мире и превратилась в

междисциплинарную область. Так, изучением дискурса занимаются в рамках лингвистики, переводоведения, литературоведения, социологии, психологии и других дисциплин. «Популярность» дискурсивного подхода обусловлена, прежде всего, относительно свободной трактовкой термина «дискурс». Согласно М. Фуко, дискурс можно понимать и как общую область всех высказываний, и как индивидуализируемую группу высказываний, и как установленную практику, учитывающую некоторое число высказываний [14. С. 82]. Такая «свобода» научной терминологии, с одной стороны, позволяет ученым расставлять акценты в соответствии с целью исследования, с другой стороны, она влечет за собой необходимость постоянного уточнения термина в каждом конкретном случае [15. С. 15]. Тем не менее, вне зависимости от многочисленных трактовок, дискурс неизменно представляет собой множество принадлежащих одной формации высказываний, которые понимаются не как сугубо вербальные, но как «некий сегмент человеческого знания», который имеет словесно-образное воплощение [16. С. 94].

Трактовка термина «кинодискурс» также неоднозначна, а порою слишком общая. Согласно С.С. Назмутдиновой, «кинодискурс» – это «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности» [11. С. 11]. Важно подчеркнуть, что кинодискурс создается благодаря совместной работе сценариста, режиссера, актеров, операторов и т.д., иначе говоря, является результатом труда «коллективного автора». С.С. Зайченко подчеркивает знаковую неоднородность «кинодискурса», которая обусловлена наличием в нем лингвистической и нелингвистической составляющих, и настаивает на необходимости изучения структуры кинодискурса как знаковой системы [17. С. 82–86]. А.В. Олянич замечает, что «кинодискурс» содержит не только авторский посыл, но и включается в коммуникативное пространство культуры, являясь «комплексным лингвосомиотическим коммуникативным феноменом культуры, относящимся к цивилизационным ценностям, накапливаемым человечеством с конца XIX – начала XX столетий по сегодняшний день». Она отмечает, что, в зависимости от сферы исследования, основным элементом «кинодискурса» может быть кадр, план, образ-знак, образ-действие, иконический знак и другие, однако при этом всегда акцентируется динамическая природа повествования и сцепленность его единиц – кадр не может пониматься в отрыве от других [18]. Иначе говоря, киноповествование строится на основе всего внутреннего (план, ракурс, звуки, речь и т.д.) и внешнего (монтаж) наполнения кадров.

Очевидно, что понятия «кинодискурс» и «кинотекст» близки по своему содержанию. Однако если «кинотекст» ограничивается рамками одного конкретного фильма, то «кинодискурс» может обозначать

всю совокупность художественно-повествовательных средств, характерных для кинематографа. Кроме того, дискурс подчеркивает диалогическую сторону кино, понимая ее не только как диалог персонажей фильма («киноречи»), но как диалог автора и зрителя с учетом культурно обусловленного коммуникативного пространства.

В рамках настоящей работы мы будем понимать «кинодискурс» как выразительные средства киноязыка (иначе говоря – поэтика кино), на основе которых строится киноповествование и диалог «коллективного автора» и зрителя, а также всю совокупность кинотекстов, вписанных в коммуникативное пространство культуры и участвующих, таким образом, в построении горизонта зрительских/читательских ожиданий. С одной стороны, такое понимание термина позволяет рассматривать влияние «кинопоэтики» (выразительных средств «киноязыка») на поэтику литературного произведения, в котором визуальность достигается преимущественно за счет образности слова и особенностей композиционно-речевой организации произведения. С другой стороны, обращение писателя к кинематографу как к культурному феномену, т.е. описание кинокартины (произведения визуального искусства) в литературном тексте или отсылки к миру кино (упоминание названий кинокартин, имен кинодеятелей и т.д.), также становится предметом изучения.

### Поэтика кино в поэтике романа

Будучи киносценаристом по образованию, М. Пуиг не мог не привнести киноязык и поэтику кино в свои литературные произведения. При обращении к кинодискурсу важно помнить о его внеязыковой природе, так как многие основы киноязыка, на которые опирается современный кинематограф, зародились еще в эпоху немоего кино. Это во многом обуславливает специфику хронотопа в кино: время и пространство в кинопроизведении условны и сюжетами, а дистанция между зрителем и повествованием стремится к нулю, т.е. зритель всегда находится в моменте киноповествования, поскольку происходящее на экране воспринимается им как реальность, пусть и иллюзорная (об этом в свое время писал Ю.М. Лотман [6. С. 5–31]). Иначе говоря, кинематограф не знает прошедшего времени, оно всегда условно настоящее. Оторванность же времени от конкретного пространства позволяет заполнить кадр как угодно и мгновенно перенести зрителя в любую точку пространственно-временного континуума [8. С. 320].

Хронотоп в романе Пуига организован нелинейно: постоянно чередуя время и место, автор указывает, где и когда происходят события романа. Так, сюжет первой главы разворачивается в прибрежном аргентинском городке Плая Бланка 21 мая 1969 г., вторая глава датируется тем же днем, но ее события происходят в Буэнос-Айресе. В третьей главе описаны ключевые этапы (детство, школа, переезд в Нью-Йорк, возвращение на родину и др.) жизни главной героини с момента ее зачатия и до мая 1968 г., когда девушка переезжает в Плая Бланка. Иначе говоря, время и пространство романа условны, как и в кино, герои оказы-

ваются в любом месте и моменте истории по воле автора. Постоянная смена формы хронотопа с сохранением присутствия в моменте повествования, что свойственно кинематографическому принципу организации пространства-времени, сближают роман с фильмом. Этот эффект усиливается благодаря наличию в романе множества точек зрения и нехронологической подачи событий.

Симультанность и условность пространства-времени, имитация движения камеры иногда достигаются в том числе и благодаря применению «потока сознания», в котором сливаются мысли, воспоминания, сиюминутные впечатления героя, не имеющие эксплицированной логической и причинно-следственной связи. Крупнейший британский специалист по литературе модернизма Б. МакФарлейн отмечает, что такой способ литературного повествования более других близок кинематографическому из-за мгновенности повествования [20. Р. 18–19]. М. Пуиг неоднократно прибегает к такому приему. Повествование нередко ведется в настоящем времени и насыщено монтажными приемами, напоминая плавное движение камеры, которая акцентирует внимание на значимых деталях, то приближая, то отдаляя сцену действия или отдельные ее части. Примером такого повествования является четвертая глава, в которой Гладис, лежа в своей постели в Пляя Бланка, размышляет о жизни и вспоминает прошлое. Мысли героини сбивчивы, перескакивают с темы на тему. Вот рука убийцы запикивает сэндвич в глотку своей жертвы, а в следующую секунду план меняется, и в «кадре» появляются деревья с набухшими почками. Затем плавное движение «камеры», т.е. повествовательной точки зрения, выхватывает высотный жилой дом:

Masticándolo poco a poco se lo puede deglutir sin el menor inconveniente, pero si una mano asesina abriera por la fuerza la boca de la víctima, introduciendo con toda su ferocidad criminal el sandwich entero en la garganta lograría asfixiarla mortalmente. Los árboles respiran por las hojas, y como es de esperar en esta época del año los brotes tiernos se ven por todas partes. A pocas cuerdas de allí el monobloque de veinte pisos y treinta departamentos por cada uno de ellos, dos por tres seis llegan a seiscientos, y si el muchacho con el regalo en la mano ha perdido su anotación con el número de departamento debe recurrir al encargado del edificio que puede haber salido [19. С. 157–158]<sup>1</sup>.

Другим примером может служить одиннадцатая глава романа, в которой терзаемый бессонницей Лео прокручивает в голове различные варианты развертывания дальнейших событий. Все подавляемые желания, страхи героя всплывают вновь и вновь, сливаясь в сюрреалистический полусон. Перед взором Лео предстает то аэропорт, то номер отеля, то выставочный зал, то кабинет его психотерапевта. Каждый раз обыгрывается одна и та же ситуация – встреча с Гладис, но иначе, словно несколько версий окончания фильма. Здесь также можно наблюдать свойственную повествованию М. Пуига монтажность: камера выхватывает мигающую на ночной улице вывеску, затем крупным планом кровать, разбросанные находки мо-

ря, которые являются частью художественной инсталляции Гладис:

Un letrero de la calle se enciende y se vuelve a apagar. Una cama, esqueletos de peces, restos de naufragios, objetos diseminados en la oscuridad [19. С. 476]<sup>2</sup>.

В другой версии Лео переносится в бразильские тропики. Сначала крупный план сосредоточен на часах в выставочном зале, показывающих шесть вечера, затем камера пробегается по находкам моря:

Anochece temprano en el trópico, el reloj del Pabellón Internacional de la Muestra indica las seis de la tarde. Esqueletos de peces, restos de naufragios, a la vista también una pelota de goma rajada, piedras pulidas, objetos diseminados [19. С. 482–483]<sup>3</sup>.

Обратим внимание на подобный кинематографическому эффект присутствия, который достигается в поэтике романа преимущественно при помощи использования настоящего времени. Например, в четвертой главе повествование возвращается в дом на побережье, в котором начинался роман. Хотя события в этой главе происходят раньше событий первой, повествование ведется в настоящем времени. Благодаря этому действие разворачивается словно здесь и сейчас, создавая иллюзию одновременности протекания события и рассказа о нем (его изображения):

A dos cuerdas el mar, las veredas, el jardín delante de la casa con la sala de recibo al frente, detrás los dormitorios, el baño y la cocina y el patio abandonado, dos pinos plantados hace pocos años. Una casa donde viven dos mujeres solas, la otra es la madre y está durmiendo profundamente en el dormitorio contiguo [19. С. 150]<sup>4</sup>.

Заметим, что эффект присутствия и сиюминутности усиливается благодаря использованию вопросов, чаще риторических:

¿Y si se despierta? tal vez se irrite porque el descanso es necesario, los ojos cerrados no pueden ver nada. Si continúa durmiendo y mantiene los ojos cerrados no verá nada feo, como si estuviera ciego. ¿En qué piensa la gente cuando ya tiene todo lo que quiere y no puede pedir más nada? [19. С. 310]<sup>5</sup>.

Тема своего рода «подглядывания», желания или страха «быть увиденным» является одной из основных в идейно-художественной структуре романа, что отмечает М.Е. Бойл, подчеркивая ключевую роль подобного «смотрения» в раскрытии персонажей и развитии сюжета романа и связывая его с навязанными социальными ролями мужчины и женщины, темой притеснения и подавления, характерной для произведений М. Пуига [2]. Наличие некоего потенциального «зрителя» неоднократно упоминается в тексте романа, а главные герои могут оказаться как в роли наблюдателя, так и в роли наблюдаемого: «...durante ese instante en que cerró los ojos podría haber entrado alguien en la habitación sin que ella lo percibiera...» [19. С. 18], «...puede alertar a quien esté en esta cama mirando hacia la puerta...» [19. С. 150]<sup>6</sup>. Читатель, вместе с тем, неизбежно оказывается в роли «смотрящего» или «подглядывающего», т.е. превращается в зрителя. Такой эффект, с одной стороны, достигается благодаря кинематографичности повествования, с другой стороны, усиливает саму эту кинематографичность.

Кинодискурс проявляет себя и в диалогичности произведения, которая, прежде всего, отражается в композиционных особенностях повествования. Диалоги в романе преимущественно строятся без слов рассказчика, что сближает роман с драматическим произведением, а читателя превращает в зрителя. Возьмем, например, воображаемое интервью, которое Гладис давала модному журналу «Harper's Bazaar»:

R: Conque esas tenemos. Pues bien, ya que no quiere contar su historia, emiece por contarnos la historia de amor que habría preferido vivir.

G: Imposible. Considero que mi propia historia de amor es insuperable [19. С. 313]<sup>7</sup>.

Мы видим указание на говорящего, но слов повествователя или комментариев нет, поэтому о происходящем (например, об эмоциональном состоянии собеседниц) можно судить лишь по их репликам, что напоминает пьесу или сценарий. То же происходит и в двенадцатой главе романа, когда Лео беседует с офицером полиции в участке:

LD: No, discúlpeme Ud. a mí. Busque tranquilo no más. Pero lo que no quiero es hacerle perder tiempo. Deje... si no lo encuentra.

O: No, estoy seguro de haberla visto hace un rato.

LD: Siento molestarlo tanto... [19. С. 500]<sup>8</sup>.

Или в четвертой главе, когда мать Гладис прерывает размышления дочери, возвращая ее назад из воспоминаний и фантазий:

– Gladys, vestite que nos pasan a buscar...

– Ya voy.

– ¿Pudiste hacer un poco de siesta?

– Sí [19. С. 162]<sup>9</sup>.

Диалоги часто строятся из реплик одного персонажа, в то время как слова второго собеседника опущены и он лишь указывается или предполагается. Тогда на его месте оказывается читатель. Так, в восьмой главе мы видим Лео на приеме у психолога. Отсутствие речи врача как такового делает читателя единственным собеседником, которому исповедуется главный герой, а о присутствии врача мы узнаем из предшествующего комментария:

*Divagaciones de Leopoldo Druscovich durante una visita a su médico, el día 24 de abril de 1969* [19. С. 367]<sup>10</sup>.

... no, no cantaban «Lili Marlene»...

... con mi hermana más chica al piano...

... a ella tampoco le gustaba <...> [19. С. 374]<sup>11</sup>.

То же наблюдается и в девятой главе, когда Лео общается с Марией Эстер Вила: ее реплики оставлены пустыми. О содержании ответов собеседницы можно догадываться лишь по реакции и словам Лео:

MEV:

LD: No comprendo.

MEV:

LD: ¿Cómo? ¿El artista «existencialmente» implica que su planteo sea original?, ¿qué es eso? [19. С. 403]<sup>12</sup>.

Не менее показателен эпизод в пятой главе в отделении полиции, куда поступил анонимный звонок. Находясь с сотрудниками в одном помещении, читатель не может знать ни кто находится на другом конце провода, ни что она говорит, поэтому ее реплики оставлены пустыми. Заметим, что слова сотрудников

полиции сопровождаются своеобразными ремарками, композиционно сближая повествование с пьесой или сценарием:

Asistente: (hombre ya mayor de cabello cano y figura rechoncha, protegido de la fuerte luz de la lámpara por una visera, atiende el teléfono) Sí, sí señorita (a su superior). Para Ud., jefe. Una mujer.

Oficial: (levanta el tubo) Hable.

Voz en el teléfono:

Oficial: Sí, la escucho (su mirada cae sobre un titular del diario – «ÚLTIMAS BAJAS DE ESTADOS UNIDOS» – y recorre parte del texto que sigue sin concentrarse, prestando atención solo a su interlocutora).

Voz: [19. С. 204–205]<sup>13</sup>.

Неизвестная из пятой главы и есть та самая Мария Эстер Вила, реплики которой во всех диалогах с Лео оставлены пустыми.

Диалогичность в романе не сводится к композиционной форме организации речи: ее можно трактовать и в бахтинском понимании, согласно которому «каждая реплика сама по себе монологична (предельно маленький монолог), а каждый монолог является репликой большого диалога» [21. С. 296]. Иначе говоря, диалогичность выходит за рамки диалога между персонажами и может пониматься как диалог между повествователем и читателем и проявляться в обращенности текста к читателю. Отметим, что М. Пуиг воспринимал и литературу, и кинематограф как опосредованный диалог: «Писать – это вести диалог с другим человеком. С другой стороны, можно сходить в кино. Там в роли собеседника выступает фильм» [22. Р. 207]. Так, даже в тех случаях, когда повествование ведется в прошедшем времени, иллюзия присутствия сохраняется благодаря вопросам, которыми задается повествователь, именно они втягивают читателя в диалог с персонажами и автором, делая его уже не просто пассивным зрителем, но участником происходящего:

<...> el haz de luz – ¿de una linterna? – señalaba un detalle del piso para que no se le pasara por alto. La luz cesó, se notaban empero huellas barrosas – ¿de zapatos de hombre? – ya secas que iban y volvían de la puerta del dormitorio de su hija a la puerta de calle, atravesando la sala de estar [19. С. 20]<sup>14</sup>.

Как говорилось ранее, кинодискурс включает в себя художественные приемы, основанные на работе с кадром – ключевой единицей киноязыка. К таким приемам относится, в первую очередь, монтаж. С.М. Эйзенштейн отмечал, что монтаж «пронизывает» все кинопроизведение, так как играет первостепенную роль на всех уровнях повествования, начиная от склейки отдельных фотокадров и заканчивая созданием целостности завершеного кинопроизведения. Таким образом, можно говорить о микромонтаже (сборка одного куска), монтаже (соединение кусков или монтажных единиц) и макромонтаже (композиционное сочетание отдельных сцен) [23]. Обращается к использованию монтажа и М. Пуиг. Уподобление повествования (вернее, его источника) плавному передвижению камеры, ее приближению и отдалению,

использование разных ракурсов – все это является неотъемлемой частью поэтики романа М. Пуига. Своеобразная монтажность повествования сочетается с использованием настоящего времени, но не всегда. Например, в первой главе романа, когда Клара обнаружила пропажу своей дочери Гладис, повествование ведется в прошедшем времени, однако монтажность присутствует и здесь: мы видим сначала Клару с улицы через прозрачные шторы, затем «камера» приближается, и мы можем слышать ее взволнованные вздохи: «Desde el jardín, a través de las cortinas de gasa, se veía a Clara con los ojos desmesuradamente abiertos, fijos en el cielorraso; de más cerca, tras el biombo, se podían oír también sus frecuentes suspiros, a modo de queja por su mala memoria» [19. С. 24]<sup>15</sup>.

Неповторимый авторский стиль повествования, сплетенный из множества композиционных форм организации текста (диалоги, неполные диалоги, поток сознания, стенограммы телефонных разговоров, биографии и т.д.) и наполненный монтажными техниками разного рода, условность времени и пространства романа, иллюзия реальности происходящего и присутствия в моменте повествования, эффект «просмотра», а не только прочтения – все это сближает роман с кинофильмом.

### Кинодискурс и «вставные фильмы»

Кинодискурс проявляется не только в использовании киноприемов в поэтике романа, но и в эпиграфах к каждой главе, которые представляют собой отрывки из фильмов первой половины и середины XX в. Заметим, что М. Пуиг с ранних лет был одержим магией кинематографа (походы в кино были единственным развлечением его матери, именно она привила ему такое увлечение) и всегда мечтал творить кино. Как отмечает переводчица, биограф и исследователь творчества М. Пуига С.Дж. Ливайн, он не просто восхищался кино, но хотел жить в нем [24. Р. 51]. Всего таких «вставных фильмов» в романе шестнадцать. Чаще всего это диалоги двух или более персонажей фильма, реже – монологическое высказывание (например, главы II и XI). Каждой реплике предшествует указание на действующее лицо, как в сценарии (или пьесе):

El magnate fraudulento: Ajá... ¿Ah sí? Ud. se ha estado portando muy mal últimamente, mi estimada señora. Me estoy hartando.

Jean Harlow: Hmm... ¿y qué? [19. С. 203]<sup>16</sup>.

Реплики часто сопровождаются пояснениями касательно того, что происходит в кадре, где и как говорят герои, напоминающими авторские ремарки или сценарные комментарии:

El ladrón: (con orgullo) Piedra por piedra, calle por calle, boulevard por boulevard.

Hedy Lamarr: (mirando la mísera taberna en que se encuentran) ¡Qué lejos estamos de todo aquello! [19. С. 363]<sup>17</sup>.

В конце каждого эпиграфа указано название цитируемого фильма и киностудии, на которой он был снят: «De La dama de las camelias, Metro-Goldwyn-Mayer» [19. С. 11], «De El expreso de Shangai,

Paramount Pictures» [19. С. 149], «De Mañana lloraré, Metro-Goldwyn-Mayer»<sup>18</sup> [19. С. 400] и т.д.

Заметим, что структурно цитирование фильмов в романе представляет собой некую смесь между сценарием (часто ограниченным лишь указанием на место действия и репликами персонажей), монтажным листом (содержащим детальное описание съемки) и литературным оформлением кинотекста.

Как отмечает Л.Н. Березовчук, ключевым для понимания киноповествования является так называемый операторный уровень восприятия. Во-первых, перцептивные действия на данном уровне осознаваемы, иначе говоря, «зрителю, для того чтобы появилось чувство сопричастности показываемому на экране, предварительно нужно знать, какой фильм и с какой целью он пришел посмотреть». Во-вторых, именно на операторном уровне восприятия «активизируются личностный, социокультурный и эстетический опыт человека, его долговременная память» [25. С. 236]. Представляется, что два этих свойства реализуются в романе благодаря эпиграфам, которые обращаются к опыту читателя как зрителя. Цитирование известных фильмов перед началом каждой главы вызывает у читателя определенные воспоминания и ассоциации, связанные с просмотренными кинолентами, влияя тем самым на восприятие относящейся к нему главы, точно так же как предыдущий кадр влияет на понимание кадра последующего. Иначе говоря, автор, обращаясь к культурному опыту читателя, до начала главы показывает ему, о чем будет повествование. Например, в третьей главе цитируется фрагмент фильма 1945 г. «Милдред Пирс» («Mildred Pierce») с Джоан Кроуфорд (Joan Crawford, 1904–1977) в главной роли. Одной из ключевых в фильме является проблема взаимоотношений матери и дочери, т.е. трудность материнства. В качестве эпиграфа используется момент очередной ссоры близких людей, после которой героиня признается в том, как нелегко быть матерью:

Hija: (sale corriendo) No...

Joan Crawford: (a una amiga, como ella también golpeada por la vida) Nice lo posible (mira en torno, desesperada). Pero es inútil. No te imaginas lo que significa ser madre. Ella es parte de mí misma. Tal vez no haya salido todo lo buena que yo quería. Pero no por eso deja de ser hija mía [19. С. 49]<sup>19</sup>.

Сама же глава посвящена биографии главной героини Гладис. И в свете эпиграфа читатель понимает, что основной проблемой ее взросления и становления как личности будут именно непростые отношения с матерью. Это показано не только в третьей главе, но и в других главах романа. Подобным образом все эпиграфы тесно связаны с сюжетом глав, давая «ключ» к их пониманию еще до начала прочтения главы. Кроме того, вставные фильмы, будучи отсылками к существующим элементам культуры, усиливают интермедialность и интертекстуальность романа, которая способствует порождению новых смыслов, а также является неотъемлемой и базисной характеристикой именно кино [26].

Заметим, что при отсылке к фильмам не употребляются имена действующих лиц. Главные героини обозначены именами игравших их актрис,

остальные же обозначаются в связи с их ролью в социуме, например: дочь, подруга, вор, хористка и т.п. На первый план, таким образом, выводятся не персонажи фильмов, а именитые актрисы, сыгравшие их. Именно такой голливудской старлетке уподобляется главная героиня романа. Влияние образа «кинодивы» начала XX в. на Гладис обозначено еще в третьей главе, содержащей биографию девушки (образ прекрасных женщин из глянцевого журналов ей навязывали как эталонный). Всю жизнь главная героиня словно играет в фильме, наполненном драмой и трагедией, представляя себя в роли одной из таких «кинодив», постоянно находящихся под пристальным взглядом поклонников и зрителей. Например, Гладис представляет, как у нее берет интервью модный журнал, словно она – знаменитость. Другим подтверждением этого является предпоследняя глава романа, в которой девушка намеревается совершить самоубийство. Размышляя о возможности выбраться из окна, она беспокоится в первую очередь о том, как будет выглядеть и что будут думать прохожие, глядя на ее мертвое тело. Иначе говоря, «фильм» не закончится с ее смертью, и «зритель» продолжит наблюдать за ней даже после ее гибели.

Таким образом, принцип «вставных фильмов» не только «внедряет» кинематограф в художественный мир романа при помощи прямого цитирования известных голливудских кинолент, но и играет важную роль в понимании сюжета произведения, «работая» также на создание образа главной героини и раскрывая потаенные смыслы через обращение к общекультурному опыту читателя-зрителя.

### Заключение

Представляется, что кинодискурс, понимаемый, с одной стороны, как диалог «коллективного автора» и зрителя, строящийся на основе художественных средств выразительности киноязыка, и с другой – как

совокупность всех кинотекстов, вписанных в общемировую культурно-коммуникативную среду, функционирует в анализируемом романе двумя способами. Во-первых, очевидно влияние кинопоэтики на художественную ткань произведения. Оно проявляется в условности и симультанности пространства и времени, их «сиюминутности». Автор стремится сократить дистанцию между читателем и разворачивающимся действием, создавая иллюзию присутствия читателя в моменте события. Не менее важную роль играет диалогичность, которая очевидна как в композиционно-речевой организации текста (в этом смысле она драматизирует повествование и сближает роман с киносценарием), так и в опосредованном диалоге между читателем (зрителем) и автором. Произведение наполнено монтажными приемами, а подвижная повествовательная точка зрения уподобляется плавному движению кинокамеры. В совокупности все эти факторы наделяют роман своеобразной кинематографичностью, которая является основой образности произведения. Во-вторых, сценарные вставки из известных голливудских фильмов первой половины XX в., являющиеся эпиграфами к главам, отсылают читателя к кинодискурсу как части культурно-коммуникативного пространства и общекультурных знаний читателя-зрителя. Таким образом, автор вступает в диалог с читателем и помогает ему предвосхитить события той или иной главы и трактовать их в определенном ключе. Кроме того, цитирование кинолент направлено на создание образа голливудской старлетки, к которому стремится главная героиня. Как видим, писатель умело использует кинозрительский опыт и горизонт ожиданий читателя, с одной стороны, киноязык и средства его выразительности – с другой, чтобы создать эффект просмотра фильма во время прочтения романа, искусно преображая читателя в своего рода зрителя. Именно кинематографическая составляющая произведения играет ключевую роль в понимании образов главных героев и сюжетостроения романа.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Постепенно пережевывая, его можно проглотить без малейшего неудобства, однако если бы рука убийцы насильно раскрыла рот жертвы и со всей своей преступной силой запихнула весь сэндвич целиком в глотку, то непременно бы наступила смерть от удушья. Деревья дышат листьями, и, как ожидаемо в это время года, повсюду уже появились нежные почки. В нескольких кварталах отсюда двадцатитрёхэтажный жилой дом по тридцать квартир на этаже, умножаем и того выходит шестьсот, и если посыльный с подарком потеряет вдруг бумажку с номером квартиры, ему придется пойти к управляющему дома, которого, возможно, нет на месте (здесь и далее перевод наш, что связано с некоторыми неточностями официального перевода, нивелирующими кинематографичность оригинального повествования. – А. Ч.).

<sup>2</sup> Вывеска на улице загорается и снова гаснет. Кровать, скелеты рыб, обломки кораблекрушений и другие разбросанные предметы в темноте.

<sup>3</sup> В тропиках темнеет рано. Часы международного павильона выставки показывают шесть вечера. Скелеты рыб, обломки кораблекрушений, среди них виднеется проколотый резиновый мяч, шлифованные камни и другие разбросанные предметы.

<sup>4</sup> В двух кварталах море, дорожки, сад перед домом, сначала гостиная, за ней спальни, ванна и кухня, и заброшенный дворик с двумя соснами, посаженными несколько лет назад. Это дом двух одиноких женщин, одна из которых, мать, сейчас спит крепким сном в соседней комнате.

<sup>5</sup> И если он проснется? Наверное, рассердится, ведь ему нужен отдых. Закрытые глаза ничего не видят. Если он продолжит спать, не открывая глаза, то не увидит ничего отвратительного, словно слепой. О чем думают люди, когда у них есть все и больше нечего желать?

<sup>6</sup> «...пока ее глаза закрыты, кто-нибудь мог бы войти в комнату, а она бы и не заметила...», «...может предупредить того, кто лежит на кровати и смотрит на дверь...».

<sup>7</sup> Ж: Ну, хотя бы они есть. Что ж, раз Вы не желаете делиться Вашей личной жизнью, то расскажите нам, какую историю любви Вы бы предпочли пережить.

Г: Не могу, ведь ничто не превзойдет мою настоящую историю любви.

<sup>8</sup> ЛД: Нет, что Вы, это Вы меня простите. Ищите, не торопитесь, просто я не хочу, чтобы Вы зря теряли время. Оставьте... нет так нет...

О: Нет, я уверен, что он попался мне на глаза совсем недавно.

ЛД: простите за беспокойство.

<sup>9</sup> – Гладис, одевайся, а то нас потеряют...

– Уже иду.

– Смогла вздремнуть?

– Да.

<sup>10</sup> Размышления Лео Друшковича на приеме врача, 24 апреля 1969 г.

<sup>11</sup> ... нет, они не пели «Lili Marlene»...

... моя сестра совсем маленькая за пианино...

... ей она тоже не нравилась...

<sup>12</sup> МЭВ:

ЛД: Не понимаю.

МЭВ:

ЛД: Что? Художник «экзистенциально» подразумевает оригинальность своих работ? Что Вы имеете в виду?

<sup>13</sup> Помощник: (зрелый мужчина с седыми волосами и округлившимся животом, от взгляда его скрывает яркий свет лампы, отвечает по телефону) Да, да сеньора. (обращается к начальнику) Это Вас, шеф. Какая-то женщина.

Офицер: (берет трубку) Говорите.

Голос в телефоне:

Офицер: Да, я Вас слушаю (его взгляд падает на заголовок в ежедневной газете – «Актуальные потери США» – и пробегает по части текста, он не вчитывается в текст, внимательно слушая свою собеседницу).

Голос:

<sup>14</sup> ...пучок света – от фонаря? – выхватил важные детали помещения, чтобы они не остались незамеченными. Свет погас, но грязные следы на полу все равно видны – мужских ботинок? – засохшая грязь ведет к двери в спальню дочери через гостиную и обратно на улицу.

<sup>15</sup> Из сада через газовые занавески можно было увидеть Клару, которая не моргая смотрела на потолок; подойдя ближе сквозь ширму можно было также услышать, как она часто вздыхает, жалуясь на память.

<sup>16</sup> Ненасящий магнат: Ага... вот как? В последнее время Вы ведете себя просто ужасно, моя дорогая. Я начинаю от этого уставать.

Джин Харлоу: Хм... и что?

<sup>17</sup> Вор: (с гордостью) Камень за камнем, улица за улицей, бульвар за бульваром.

Хеди Ламарр: (оглядывая жалкую забегаловку, в которой они сидят) И как далеко мы сейчас от всего этого!

<sup>18</sup> Из «Дамы с Камелиями», Metro-Goldwyn-Mayer; из «Шанхайского экспресса», Paramount Pictures; из «Плакать буду завтра», Metro-Goldwyn-Mayer.

<sup>19</sup> Дочь: (выбегает) нет...

Джоан Кроуфорд: (обращаясь к подруге, жизнь которой тоже не просто) я сделала все возможное (отводит взгляд в отчаянии). Но это бесполезно. Ты не представляешь, что значит быть матерью. Она – часть меня самой. Возможно, она не стала такой хорошей, как я хотела. Но от того она не перестает быть моей дочерью.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Heffernan J.A.W. Ekphrasis: Theory // Gabriele Rippl (Eds.) Handbook of Intermediality: literature – image – sound – music. 2015. P. 35–49.
2. Boyle M.E. A Starlet Deformed: Seeing Women in Manuel Puig // Chasqui. 2015. Vol. 44, № 1. P. 19–28.
3. Esplugas C. Power and Gender: Film Feminism in Boquitas pintadas. West Chester University. URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Esplugas.html> (дата обращения: 24.09.19).
4. Andrea M. El beso de la mujer araña y su transición de la novela (1976) al drama (1983) y al filme (1985). Un enfoque narratológico y decolonial. UNIVERSITETET I OSLO. 2015. 100 p.
5. Ramírez T.M. Análisis de los tres niveles narrativos de «El Beso de la Mujer Araña»: hacia la conformación del homosexual heroico / profesor guía Guillermo Gotschlich. Santiago, 2005. 81 p.
6. Лотман Ю.М. Семiotика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Lotm\\_Kino/index.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm_Kino/index.php) (дата обращения: 24.09.19).
7. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: пер. с чеш. / сост. и коммент. Ю.М. Лотмана, О.М. Малевича. М. : Искусство, 1994. С. 396–410.
8. Тьяннов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 326–345.
9. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М. : Водолей Publishers, 2004. 153 с.
10. Сухая Е.В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2010. № 2. С. 68–73.
11. Назмудинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 21 с.
12. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2010. 22 с.
13. Лавриненко И.Н. Критерии классификации кинодискурса // Вестник Харьковского национального университета. Дискурсология: семантика и прагматика. 2012. № 1003. С. 41–44.
14. Фуко М. Археология знания / пер. с фр., общ. ред. Бр. Левченко. Киев : Ника-Центр, 1996. 208 с.
15. Велого О.А. Художественное воплощение любви в прозе Джулиана Барнса и Иэна Макьюэна : автореф. ... дис. канд. филол. наук. Минск, 2019. 24 с.
16. Савельева Е.Б. О взглядах Мишеля Фуко на теорию дискурса // Вестник Московской международной академии. 2015. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vzglyadah-mishelya-fuko-na-teoriyu-diskursa> (дата обращения: 21.01.2020).
17. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 4 (11). С. 82–86.
18. Олянич А.В. Кинодискурс // Дискурс-Пи. 2015. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinodiskurs> (дата обращения: 22.11.2019).
19. Puig M. The Buenos Aires Affair, 1973. 702 p. URL: <http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicada/Libros/Afaire/3171tbaamp.pdf> (дата обращения: 16.09.21019).
20. McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford : Clarendon Press, 1996. 296 p.
21. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Советский писатель, 1963. 363 с.
22. Levine S.J. Manuel Puig y la mujer araña. Barcelona : Seix Barral, 2002. 196 p.
23. Эйзенштейн С.М. Монтаж // Избранные произведения : в 6 т. / редкол.: П.М. Аташева, И.В. Вайсфельд, Н.Б. Волкова, Ю.А. Красовский, С.И. Фрейлих, Р.Н. Юрнев. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 329–485.
24. Levine S.J. Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa // Cuadernos de literatura. 2012. № 31. P. 48–64.
25. Березовчук Л.Н. Феномен киноповествования // Киноведческие записки: истор.-теорет. журн. / Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры; Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Музей кино. М., 2008. № 89/90 (окт.–дек.). С. 231–271.
26. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М. : РИК «Культура», 1993. 464 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 21 декабря 2020 г.

## Cinema Discourse in the Poetics of Manuel Puig's *The Buenos Aires Affair*

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2021, 465, 37–44.

DOI: 10.17223/15617793/465/5

Anastasia P. Chagina, Perm State University (Perm, Russian Federation). E-mail: liolio@list.ru

**Keywords:** Manuel Puig; novel; literature and cinema; discourse; cinema discourse; cinema poetics; “watching a film” effect.

The aim of the work is to determine how the cinematic nature of the narrative is achieved and to trace its role in the dynamics of the plot and images of the main characters of the third novel by the Argentine postmodernist writer Manuel Puig *The Buenos Aires Affair*. The research was carried out within the framework of a discursive approach. Special attention is paid to the intermedial and intertextual aspects. The first step towards the aim was to distinguish between such concepts as cinema language, cinema text, cinema speech and cinema discourse. It has been concluded that cinema discourse is the most capacious concept, since it includes both the expressive means of the cinema language, on the basis of which the film narration and dialogue of the “collective author” and the viewer are built, and the entire set of cinema texts inscribed in the communicative space of culture. This understanding of the term “cinema discourse” made it possible to consider not only the influence of “cinema poetics” (expressive means of “cinema language”) on the poetics of a literary work, but also the writer’s appeal to cinema in the text of the novel as a cultural phenomenon. It has been found that the novel approaches the film due to the totality of artistic techniques and means: nonlinearity of the narrative, the effect of being present in the moment of the narrative, the convention of time and space inherent in the cinematic principle of constructing the chronotope, montage. In addition, the creation of the “watching a film” effect is associated with the dialogic nature of the novel. On the one hand, these are the compositional features of the narrative: in the dialogues, there are often no words of the narrator, which brings the novel closer to a dramatic work and turns the reader into a spectator. On the other hand, dialogism manifests itself in Bakhtin’s understanding (as a dialogue between the author/character and the reader) through the text’s appeal to the reader (the second interlocutor is often absent in the dialogues so the reader takes their place). Film discourse as a cultural phenomenon is present in the novel in the epigraphs to each chapter. The author quotes excerpts from famous films of the mid-twentieth century. The insert films influence the perception of the subsequent chapter and participate in creating the image of the “starlet” which the main character tries to reach. Thus, citing films connects the novel with cinema, enhancing its intertextuality and intermediacy, and plays a key role in understanding the plot and the characterological component of the novel. The author organically applies film techniques in literary narration and appeals to the reader’s spectator experience, creating the effect of “watching” the film while reading the novel, which is important for understanding the images of the main characters and the artistic structure of the novel.

## REFERENCES

1. Heffernan, J.A.W. (2015) Ekphrasis: Theory. In: Rippl, G. (Ed.) *Handbook of Intermediality: Literature – image – sound – music*. pp. 35–49.
2. Boyle, M.E. (2015) A Starlet Deformed: Seeing Women in Manuel Puig. *Chasqui*. 1 (44). pp. 19–28.
3. Esplugas, C. (n.d.) Power and Gender: Film Feminism in Boquitas pintadas. *Lehman College CUNY*. [Online] Available from: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Esplugas.html> (Accessed: 24.09.2019).
4. Andrea, M. (2015) *El beso de la mujer araña y su transición de la novela (1976) al drama (1983) y al filme (1985). Un enfoque narratológico y decolonial*. Oslo: The University of Oslo.
5. Ramírez, T.M. (2005) *Análisis de los tres niveles narrativos de “El Beso de la Mujer Araña”: hacia la conformación del homosexual heroico*. Bachelor thesis. Santiago.
6. Lotman, Yu.M. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat. [Online] Available from: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Lotm\\_Kino/index.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm_Kino/index.php) (Accessed: 24.09.2019).
7. Mukarzhovskiy, Ya. (1994) *Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva* [Research in Aesthetics and Art Theory]. Translated from Czech. Moscow: Iskusstvo. pp. 396–410.
8. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary history. Cinema]. Moscow: Nauka. pp. 326–345.
9. Slyshkin, G.G. & Efremova, M.A. (2004) *Kinotekst (opyt lingvokul'turologicheskoy analiza)* [Kinotext (Experience of linguocultural analysis)]. Moscow: Vodoley Publishers.
10. Sukhaya, E.V. (2010) Types of sources of film speech as the basis of linguistic researches. *Vestnik MGOU. Seriya: Lingvistika – Bulletin of the MSRU. Series: Linguistics*. 2. pp. 68–73. (In Russian).
11. Nazmutdinova, S.S. (2008) *Garmoniya kak perevodcheskaya kategoriya (na materiale russkogo, angliyskogo, frantsuzskogo kinodiskursa)* [Harmony as a translation category (based on the material of Russian, English, French film discourse)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tyumen’.
12. Zaretskaya, A.N. (2010) *Osobennosti realizatsii podteksta v kinodiskurse* [Features of the implementation of subtext in film discourse]. Abstract of Philology Cand. Diss. Chelyabinsk.
13. Lavrinenko, I.N. (2012) Criteria of cinematic discourse classification. *Vestnik Khar'kovskogo natsional'nogo universiteta. Diskursologiya: semantika i pragmatika*. 1003. pp. 41–44. (In Russian).
14. Foucault, M. (1996) *Arkheologiya znaniya* [Archaeology of Knowledge]. Translated from French. Kiev: Nika-Tsentr.
15. Velyugo, O.A. (2019) *Khudozhestvennoe voploshchenie lyubvi v proze Dzhuliana Barnsa i Iena Mak"yuena* [The artistic embodiment of love in the prose of Julian Barnes and Ian McEwen]. Abstract of Philology Cand. Diss. Minsk.
16. Savel'eva, E.B. (2015) On the views of Michel Foucaults theory of discourse. *Vestnik Moskovskoy mezhdunarodnoy akademii*. 2. pp. 92–95. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vzglyadah-mishelya-fuko-na-teoriyu-diskursa> (Accessed: 21.01.2020). (In Russian).
17. Zaychenko, S.S. (2011) Some features of film discourse as sign system. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philology. Theory & Practice*. 4 (11). pp. 82–86. (In Russian).
18. Olyanich, A.V. (2015) Kinodiskurs [Film discourse]. *Diskurs-Pi – Discourse-P*. 2. pp. 162–165. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinodiskurs> (Accessed: 22.11.2019).
19. Puig, M. (1973) *The Buenos Aires Affair*. [Online] Available from: <http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicada/Libros/Afaire/3171tbaamp.pdf> (Accessed: 16.09.2019).
20. McFarlane, B. (1996) *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
21. Bakhtin, M.M. (1963) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky’s Poetics]. Moscow: Sovetskiy pisatel’.
22. Levine, S.J. (2002) *Manuel Puig y la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
23. Eyzenshteyn, S.M. (1964) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. pp. 329–485.
24. Levine, S.J. (2012) Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa. *Cuadernos de literatura*. 31. pp. 48–64.
25. Berezovchuk, L.N. (2008) Fenomen kinopovestvovaniya [The phenomenon of film narration]. *Kinovedcheskie zapiski*. 89/90. pp. 231–271.
26. Yampol'skiy, M.B. (1993) *Pamyat' Tiresiya: intertekstual'nost' i kinematograf* [Memory of Tiresias: Intertextuality and Cinematography]. Moscow: RIK “Kul'tura”.

Received: 21 December 2020