

ПЕРМСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

А. П. Чагина

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ  
ПОЭТИКА В РОМАНАХ  
МАНУЭЛЯ ПУИГА**



Пермь 2023

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение высшего образования  
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

А. П. Чагина

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА  
В РОМАНАХ МАНУЭЛЯ ПУИГА**

МОНОГРАФИЯ



Пермь 2023

УДК 82.134.2:791.2(82)  
ББК 83.3(7)+85.37  
Ч–128

**Чагина А. П.**

Ч–128 Кинематографическая поэтика в романах Мануэля Пуига [Электронный ресурс] : монография / А. П. Чагина; научный редактор д-р филол. наук, проф. Б. М. Проскурнин ; Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электронные данные. – Пермь, 2023. – 1,88 Мб ; 190 с. – Режим доступа: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/mono/CHagina-Kinematograficheskaya-poetika-v-romanah-Manuelya-Puiga.pdf>. – Заглавие с экрана.

ISBN 978-5-7944-4047-8

В предлагаемой монографии анализируется поэтика восьми романов аргентинского писателя Мануэля Пуига с акцентом на кинематографической составляющей художественного видения автора, а также выявляются средства достижения кинематографичности в литературном произведении. Материалы монографии могут быть использованы при разработке различных курсов по мировой литературе, а также в научной и учебной работе с аспирантами, магистрантами и студентами.

УДК 82.134.2:791.2(82)  
ББК 83.3(7)+85.37

*Издается по решению ученого совета  
факультета современных иностранных языков и литератур  
Пермского государственного национального исследовательского университета*

Научный редактор:  
д-р филол. наук, проф. **Б. М. Проскурнин**  
(Пермский государственный  
национальный исследовательский университет)

*Рецензенты:* доцент кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ,  
канд филол. наук **А. П. Жуков**;

зав. отделом литератур Европы и Америки Новейшего  
времени ИМЛИ, д-р филол. наук **А. Ф. Кофман**

ISBN 978-5-7944-4047-8

© ПГНИУ, 2023  
© Чагина А. П., 2023

## ПРЕДИСЛОВИЕ

---

В представленной монографии рассматривается место М. Пуига в истории аргентинской и латиноамериканской литературы, анализируется поэтика восьми романов писателя с упором на кинематографическую составляющую художественного видения автора, выявляются средства достижения кинематографичности в литературном произведении.

В разделе «Мануэль Пуиг и кинематограф: постановка проблемы» кратко представлена биография писателя, рассмотрено его творчество в контексте мировой, латиноамериканской и аргентинской литературы. Выявлено общее и отличия творческого видения М. Пуига с предшественниками, продемонстрированы параллели с «новым» французским романом, определены истоки кинематографичности романов писателя, а также показан интерес М. Пуига к массовой культуре и психоанализу. Кроме того, значительное внимание уделяется взаимосвязи кино и литературы: представлена история становления кинематографа как самостоятельного искусства, проанализировано взаимодействие и взаимовлияние литературы и кино в XX в., определены средства достижения кинематографичности в литературном тексте, к которым относятся применение художественно-стилистических и композиционно-повествовательных приёмов и отсылок к миру кино.

В разделе «Формирование кинематографической поэтики М. Пуига» анализируются первые четыре романа писателя («Предательство Риты Хейворт», «Крашенные губки», «Любовь в Буэнос-Айресе», «Поцелуй женщины-паука»). Раскрыта роль диалогичности в достижении кинематографичности произведения, показана значимость кино и образа голливудской старлетки в сюжете и художественной системе романа «Предательство Риты Хейворт». Рассматривается развитие аворского стиля (в особенности – кинематографических черт) в романе «Краше-

ные губки», большое внимание уделено проявлениям массовой культуры и роли танго. При анализе «Любви в Буэнос-Айресе» подчёркивается значимость киноцитат в эпиграфах к главам; одно из центральных мест в сюжете и раскрытии героев вновь занимает образ кинодивы; рассматривается развитие киноприёмов в литературном повествовании; подчёркнута связь психоанализа и кинематографичности. В романе «Поцелуй женщины-паука» ключевую роль вновь играет образ кинодивы, который тесно переплетается с урианическим героем; значительное место в построении сюжета и раскрытии характеров героев занимают вставные фильмы; автор совершенствует разработанные ранее художественные приёмы, основанные на кинопоэтике.

В разделе «Поэтика кино в романах М. Пуига в период “изгнания” и самоидентификация автора» рассматриваются романы «Ангельский пол», «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы», «Кровь взаимной любви», «Падает тропическая ночь». Показано, что в романе «Ангельский пол» связующим и сюжетообразующим звеном является образ голливудской звезды Хеди Ламарр; центральной темой произведения становится поиск и понимание себя. Рассмотрена триада психоанализ-сон-кинофильм в романе «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы», её значение с построение сюжета и раскрытии характеров персонажей; особо внимание уделено роли языка и его «проклятия». При анализе романа «Кровь взаимной любви» рассматривается сновидческая природа текста и использование элементов массовой культуры, на первый план выходит ненадёжный повествователь и ложное третье лицо. Рассматривается развитие разработанных автором в предыдущих произведениях художественные приёмы в романе «Падает тропическая ночь», подчёркивается настольгический характер повествования.

*От автора*

## МАНУЭЛЬ ПУИГ И КИНЕМАТОГРАФ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

---

### 1. ПЕРИОДИЗАЦИЯ ЖИЗНЕННОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ М. ПУИГА

Мануэль Пуиг (Manuel Puig, 1932–1990) родился 28 декабря 1932 г. в небольшом аргентинском городе Хенераль-Вильегас (General Villegas), расположенном в провинции Буэнос-Айрес. Большую часть времени писатель проводил с матерью, наблюдая за жизнью городка. Единственным местным развлечением был кинематограф, куда мать часто брала ребёнка. Он влюбился в магию кино и пронёс эту любовь через всю жизнь. Стоит отметить, что мать с благосклонностью относилась к увлечению сына, в то время как отец был крайне категоричен в оценке кино и не одобрял это хобби. И это тоже повлияло на творческий путь писателя. Уже в юном возрасте М. Пуиг осознал контраст и противоречие мира реального и экранного. Все пороки провинциального общества, консервативные патриархальные устои, нетерпимость жителей толкали писателя к эскапизму в идеальный утонченный мир голливудского кино, где джентльмены были галантными, а дамы – смелыми роковыми красавицами, способными на всё ради любви. Как отмечал сам писатель, он ненавидел родной город и воспринимал его жителей как «злодеев», а не «героев» (цит. по: [Mujica 1986]). Именно кинематограф, очаровавший М. Пуига с детских лет, станет краеугольным камнем его литературного творчества.

Подростком М. Пуиг переезжает в Буэнос-Айрес, чтобы продолжить образование в старшей школе (Colegio Ward de Ramos Mejía). Однако родной город и его закостенелые устои оставили настолько глубокий след в душе будущего писателя, что много позже именно его он изберёт темой своих первых произведений. Действие романов «Предательство Риты Хейворт» и «Крашенные

губки» разворачивается в провинциальном аргентинском городе Коронель-Вальехас (Coronel Vallejas), прототипом которого стал родной город автора Хенераль-Вильегас. Оба романа, первый в большей степени, автобиографичны и биографичны. М. Пуиг стремится рассказать свою историю или историю, свидетелем которой был, поделиться личными переживаниями. Сам автор так говорит про роман «Предательство Риты Хейворт»: «El noventa por ciento de la novela es real. <...> Los personajes eran la familia que no tuvo tiempo para mí cuando niño, así como las personas que habían compartido algo conmigo en esa época, familiares, vecinos, gente que tenía tiempo para escucharme. Quería que ellos me regalaran sus secretos, su intimidad» [Levine 2002: 141]. Добавим, что авто- и биографичные элементы будут встречаться в последующих произведениях писателя.

После окончания школы М. Пуиг поступает в университет на отделение архитектуры, но вскоре переводится на факультет философии и гуманитарных наук. Мечта творить кино не покидает писателя, и в 1956 г. он выигрывает стипендию, которая позволяет ему отправиться в Италию на обучение в Экспериментальный Киноцентр (Centro Sperimentale di Cinematografia). Во время пребывания в этом центре М. Пуиг много путешествует по Европе, преподаёт испанский и итальянский языки, работает переводчиком фильмов. Однако само обучение приносит ему разочарование, т. к. работу предлагают лишь итальянским студентам: «El Centro de mal en peor. Hubo un poco de trabajo y se lo dieron todo a los italianos. Es lógico pero no me hace ninguna gracia» [Puig 2005: 90]. Тем не менее, он не оставляет попытки найти себя в сфере кинематографа. М. Пуиг пишет несколько сценариев, в период с 1961 г. по 1962 г. работает помощником режиссёра в Риме, а потом и в Буэнос-Айресе. Пытаясь нащупать тему, которая бы волновала его самого, он принимается за написание очередного сценария, взяв за основу реальную историю о своём детстве. Вскоре М. Пуиг понимает, что заметки,

которые он планировал использовать в качестве основы будущего сценария, превратились в самый настоящий роман. Он ощущал острую потребность рассказать свою историю, своё детство, объяснить, как в тридцать лет он оказался в Италии без работы, без профессии, без перспектив, и понять, почему призвание всей его жизни – кинематограф – оказалось ошибкой. И для этого двух часов экранного времени ему было недостаточно [Levine 2002: 149].

«Предательство Риты Хейворт» выходит в свет в 1968 г. на родине автора, куда он вернулся годом ранее. А в 1969 г. М. Пуиг публикует второй роман – «Крашенные губки», который экранизируют спустя пять лет под руководством известного аргентинского кинорежиссёра и сценариста Леопольдо Торре Нильсона (Leopoldo Juan Torre Nilsson, 1924–1978).

Третий роман писателя «Любовь в Буэнос-Айресе» выходит в свет в 1973 г. Если действие предыдущих романов было сосредоточено в аргентинской глубинке, то теперь оно переносится в мегаполисы – Буэнос-Айрес и Нью-Йорк, где М. Пуиг жил некоторое время. Наряду с темами жёсткого патриархата, полового неравенства, маскулинности и феминности, консервативности и зашоренности общества, которые писатель поднимал ранее, в произведении затронуты вопросы политики и сексуальности. Роман оказывается шокирующе откровенным и вызывающим. Тем временем в Аргентине к власти возвращается Хуан Перон (Juan Domingo Perón, 1885–1974), возобновляется преследование несогласных с идеологией перонизма. Кроме того, М. Пуиг и его семья получают письменные угрозы от Triple A<sup>1</sup>. Всё это вынуждает писателя вновь покинуть родину.

М. Пуиг переезжает в Мексику, где пишет свой четвёртый и, пожалуй, самый известный роман – «Поцелуй женщины-паука».

---

<sup>1</sup> Triple A – Alianza Anticomunista Argentina – ультраправая террористическая организация, расцвет деятельности которой пришёлся на 70-е гг. XX в.



Именно он приносит писателю мировую славу. Если в предыдущем романе политика была лишь второстепенной темой, то теперь она выходит на первый план. Автор открыто критикует диктатуру и политическую ситуацию на родине. Не случайно одним из главных героев становится политический заключённый, состоящий в коммунистической повстанческой группировке и борющийся с перонистским режимом. Вторая ключевая тема романа – гомосексуальность, о которой автор в первый и последний раз размышляет явно и открыто. Вместе с тем, проблематика, занимавшая писателя ранее, сохраняется. Он поднимает вопросы патриархата, угнетения и притеснения, навязанные обществом роли мужчины и женщины и т. д. Роман был экранизирован в 1985 г., когда М. Пуиг уже жил в Бразилии. Режиссёром стал Эктор Бабенко (Héctor Babenco, 1946–2016), аргентинец по происхождению, эмигрировавший в Бразилию и получивший там гражданство. Примечательно, что Уильям Хёрт (William Hurt, 1950), сыгравший одного из главных героев, гомосексуалиста Молину, был удостоен премии Оскар за эту роль. Кроме того, на основе романа был поставлен бродвейский мюзикл, получивший четыре премии «Тони»<sup>1</sup>.

В 1978 г. писатель вновь отправляется в Нью-Йорк, где преподаёт в Колумбийском университете (Columbia University). Годом позже в свет выходит роман «Ангельский пол». Центральной темой произведения является поиск себя и своего места в обществе. На первый план выходят размышления о политических и социальных проблемах. Заметим, что главная героиня – аргентинка, вынужденная бежать в Мексику по политическим причинам, что напоминает историю самого писателя, иначе говоря, в романе сохраняется присущая первым произведениям автобиографичность. Роман становится бестселлером в Испании,

---

<sup>1</sup> Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre – ежегодная американская премия за достижения в области театра, в том числе музыкального.

а в 1982 г. получает экранную адаптацию под руководством аргентинского кинорежиссёра и сценариста Рауля де ла Торре (Raúl de la Torre, 1938–2010); М. Пуиг тоже принимал участие в написании сценария, но остался недоволен получившимся фильмом [Amido 1980: 80].

Спустя два года после переезда в Бразилию М. Пуиг публикует роман «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы», написанный под впечатлением от жизни в Нью-Йорке. Первоначально произведение написано на английском языке и лишь в дальнейшем было переведено самим писателем на испанский. М. Пуиг так объяснял свой выбор: «<...> mi novela fue escrita en inglés porque la experiencia fue vivida en inglés y uno de los personajes, Larry, hablaba sólo inglés. Entonces se supone que esa historia había que contarla originalmente en el idioma en que había sucedido» [Essoufi 1995: 174]. Впервые М. Пуиг рассказывает чужую историю. Если предыдущие романы писателя были основаны на его личных переживаниях и переживаниях близких ему людей, чаще всего родственников, то сейчас главным источником его вдохновения становится случайный знакомый – молодой американец, разочарованный в жизни. Второй персонаж – в некоторой степени отражение самого писателя, поэтому автобиографичность отчасти присутствует. Ключевая тема романа – отношения отцов и детей. Писатель уделяет внимание политическим вопросам, дихотомии угнетатель/угнетаемый, проблемам патриархального общества. Стоит заметить, что кинематограф присутствует в романе менее очевидно, чем в предыдущих произведениях. На первый план выходит фрейдизм в несколько наивной трактовке и приёмы психоанализа.

В Бразилии М. Пуиг пишет ещё один роман, основанный на истории постороннего для него человека – бедного бразильского каменщика, – «Кровь взаимной любви» (1982). Писатель тщательно записывает рассказ молодого человека и преобразует его в роман, сохраняя как можно больше реальных биографических

деталей: «Pero no es una historia inventada por mí. Los cambios fueron mínimos. Fueron de orden práctico para no causarle problemas a él» [Essoufi 1995: 175]. Центральная идея романа – показать, как давление патриархального общества способно разрушить личность человека, сломать его. Роман сливается в бесконечный поток сознания, в мыслях главного героя разворачивается диалог с самим собой, а в лице *alter ego* выступают близкие ему женщины – возлюбленная, которую он потерял, и мать. Герой спорит сам с собой, рассказывает одну и ту же историю по-разному, путается в воспоминаниях. Самоанализ, отрицание действительности и попытка примириться с ней лежат в основе центрального конфликта романа. Кроме того, роман перекликается с первыми произведениями писателя: М. Пуиг вновь обращается к проблемам провинциального общества, только теперь рассказывает историю бразильской глубинки.

В последнем законченном романе, «Падает тропическая ночь» (1988), прототипами героев становятся мать и тётя писателя. Действие разворачивается в свободной и солнечной Бразилии, которая противопоставлена Аргентине. Однако и здесь жизнь не идеальна, проблемы человека остаются теми же: господство идеологии патриархального общества, навязывание определённых социальных ролей мужчинам и женщинам и т. д. Писатель словно возвращается к истокам: роман, перекликаясь с «Любовью в Буэнос-Айресе», «Поцелуем женщины-паука» и «Вечным проклятием тому, кто прочтёт эти страницы», строится на бесконечном диалоге двух сестёр, которые придерживаются разных взглядов на жизнь. Однако противоречия между героями в этом произведении не такие сильные и кардинальные, как это было в предыдущих романах автора. Они размышляют о жизни в целом, социальной ситуации в Аргентине и Бразилии, отношениях между мужчиной и женщиной, но занимают скорее стороннюю, внешнюю позицию. В центре романа тёплые воспоминания, иногда грустные, забота и семейная привязанность.

Кинематографичность прослеживается лишь косвенно, вместе с тем сохраняется интерес писателя к психоанализу (например, один из персонажей, соседка главных героинь, психотерапевт). На основе романа была поставлена одноимённая театральная пьеса, которая имела успех как у критики, так и у публики.

М. Пуиг скончался 22 июня 1990 г. в мексиканском городе Куэрнавака в возрасте 57 лет. Автор также оставил после себя несколько театральных пьес, киносценариев и рассказов.

## 2. «НОВЫЙ» ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ РОМАН

Литература стран Латинской Америки прошла долгий путь, прежде чем оформилась как самостоятельный литературный феномен и получила признание по всему миру. Преодолеть окovy колониального прошлого и обрести собственный голос ей удалось лишь в конце XIX – начале XX вв. Согласно А. Ф. Кофману, латиноамериканская литература воспринималась как «несамостоятельная либо подражательная» вплоть до середины XX в. [Кофман 1997: 14]. Общность языка и истории, схожая социально-экономическая и политическая ситуация, открытость границ, добровольная и вынужденная миграция населения привели к формированию единого культурного пространства на территории Южной и Центральной Америки. Х. Кортасар, аргентинский прозаик и поэт, отмечал, что всех латиноамериканцев прежде всего объединяет поиск собственной индивидуальности, самобытности, своей латиноамериканской идентичности: «se caracterizan a pesar de sus enormes diferencias por un rasgo común que es precisamente el de buscar nuestra identidad latinoamericana, nuestra verdad profunda como pueblos y como individuos, destruyendo máscaras y mentiras, liquidando prejuicios y tabúes, mostrando o creando los elementos necesarios para que los diferentes pueblos reconozcan cada vez más que participan de una misma y profunda corriente» [Cortázar 1984: 46]. Несмотря на

культурно-этническое разнообразие и творческую индивидуальность писателей Латинской Америки, все они «идентифицируют себя с коллективным целым, от его имени создавая образ коллективного бытия» [Земсков 2005: 9]. Всё это позволяет рассматривать литературу латиноамериканского региона в единстве, несмотря на национальные и историко-географические различия.

В 1960–70-е гг. XX в. в мировой литературе происходит так называемый «Латиноамериканский бум». Произведения прозаиков стран Латинской Америки становятся широко известны североамериканскому и европейскому читателю, преимущественно благодаря испанскому издательству Seix Barral, активно переводятся. Наиболее яркими представителями «бума» являются такие известные писатели, как Марио Бенедетти (Mario Benedetti, 1920–2009), Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges, 1899–1986), Алехо Карпентьер (Alejo Carpentier, 1904–1980), Хулио Кортасар (Julio Cortázar, 1914–1984), Карлос Фуэнтес (Carlos Fuentes, 1928–2012), Марио Варгас Льюса (Mario Vargas Llosa, 1936), Габриэль Гарсиа Маркес (Gabriel García Márquez, 1927–2014) и многие другие. Для литературы эпохи «бума» характерны сложные, модернистские по духу произведения. Наиболее отличительным для этого периода становится «магический реализм», который был своего рода ответом на стремительно меняющуюся действительность и попыткой понять неустойчивый мир. Сочетание воспроизведения повседневного быта с магией коренных народов и поражающими воображение пейзажами, зарисовками роскошной природы Южной Америки привлекло внимание не только читателей, но и литературных критиков, которые справедливо заговорили о новом ярком событии в мировом литературном процессе. Заметим, что для «магического реализма» характерны наличие двойной реальности; искажение пространственного жизнеподобия; субъективность и относительность времени; замещение взгляда носителя высокой культуры взглядом примитивного человека; диалог мистическо-

го, мифологического и реалистического типов сознания; отказ от психологического детерминизма; антиутопичность и антипрагматизм; культурный контекст, мотивированность сюжетов и характеров национальным, духовным и историческим опытом; доминирование экзистенциалистского мировоззрения [Кислицын 2011: 275–276].

Вслед за «бумом» начинается так называемый «пост-бум». Латиноамериканские литературоведы предпочитают называть этот период «новой литература» («*Novísima literatura*») или «постмодернистская литература» («*Literatura postmoderna*»), чтобы избежать англицизмов, с одной стороны, и не вызывать ассоциаций с «бумом», с другой, т. к. эстетика двух течений кардинально отличается, хотя провести между ними чёткую временную границу достаточно трудно. В противовес литературе «бума» произведениям «пост-бума» характерны простые формы, незамысловатые сюжеты, они ориентированы на массового читателя и поп-культуру, в центре повествования – обыденная повседневность и суровая реальность. Здесь можно наблюдать характерные для мировой литературы середины и второй половины XX в. игру с популярными жанрами и массовой культурой, кэмп и китч, иронизирование и пародирование, свойственные эпохе постмодернизма. Например, в романе М. Варгаса Льосы «Тётушка Хулиа и писака» (*La Tía Julia y el Escribidor*, 1977) обыгрывается жанр любовного романа и радионовеллы («мыльные оперы», имевшие большую популярность среди домохозяек), а Мемпо Жиардинелли (*Mempo Giardinelli*, 1947) прибегает к использованию такой разновидности детективного романа, как «нуар» (*Luna Caliente*, 1976). Подобная игра с жанрами направлена прежде всего на реализацию авторского замысла.

В первом случае главный герой сам оказывается участником любовной истории, которая не только напоминает сюжет очередной радионовеллы, но и становится источником вдохновения

сценариста подобных «мыльных опер». Е. В. Огнева подчёркивает, что М. В. Льюса не столько «осмеивает феномен массовой культуры», сколько «заимствует её же художественный код» [Огнева 2000: 197]. В романе М. Джардинелли сюжет строится вокруг дихотомии преступление/наказание, а ключевой фигурой является *fem fatal* – образ роковой женщины, характерный для жанра «нуар». Произведения этого периода стремятся показать повседневную, обыденную жизнь, поэтому часто обращаются к описанию не только быта, но и элементов поп-культуры: фильмов, радиопередач, массовой музыки (танго, болеро, джаз), газет, модных журналов и т. д.

Одной из центральных в латиноамериканской литературе с самого её зарождения является социально-политическая тематика. Это напрямую связано с колониальным прошлым стран Южной и Центральной Америки. В период борьбы за самостоятельность именно писатели стали своего рода «рупором» освободительного движения. Революционно-оппозиционная роль писателя сохранилась и после обретения независимости. Многочисленные революции, перевороты, диктаторские режимы, установившиеся во многих латиноамериканских странах в XX в., борьба против них, безусловно, находили своё отражение в литературе. Так, в романе Мемпо Джардинелли «Знойная луна» события развиваются на фоне аргентинской диктатуры, которая довлеет над главным героем, куда бы он ни направился. Перуанский прозаик и драматург М. Варгас Льюса также обращается к критике политического режима и государственного строя. Он весьма натуралистично описывает насилие и жестокость, вызванные коррупцией и репрессивной внутренней политикой латиноамериканских диктатур середины XX в. Повествовательно-тематическим центром в произведениях М. Варгаса Льюсы часто является протест одиночки против государственного аппарата. Ярким примером тому служит роман «Город и псы» (*La Ciudad y los Perros*, 1963), основанный на личном опыте писателя. Он

обличает бесчеловечный мир, в котором живут курсанты военного училища, подавая его как метафору большого мира.

Размышления о политическом режиме занимают не последнее место и в творчестве чилийской писательницы Исабель Альенде (Isabel Allende, 1942). Её самый известный роман «Дом духов» (*La Casa de los Espíritus*, 1982) рассказывает историю четырёх поколений семьи Труэба, которая разворачивается на фоне социальных и политических перипетий постколониальной эпохи в Чили. Заметим, что для И. Альенде политический вопрос носил личный характер, поскольку она состояла в родстве с бывшим президентом Чили Сальвадором Альенде, убитым в результате военного переворота в 1973 г. Иначе говоря, роман «Дом духов» во многом автобиографичен. В Мексике центральной политической темой является период революционного каудилизма, который приходится на начало XX в. Это можно увидеть на примере романа «Педро Парамо» (*Pedro Páramo*, 1955) писателя Хуана Рульфо (*Juán Rulfo*, 1917–1986). Автор показывает тяжкое положение сельского населения и социально-экономические проблемы, вызванные установившимся политическим режимом (революция 1920-х гг. и восстание кристерос 1926–1929 гг.). Очевидно, ангажированность латиноамериканских писателей во многом и определяет тематику их произведений.

Именно политическая ситуация оказала кардинальное влияние на культуру, в частности литературу, в Аргентине. В 1946 г. под девизом «народ против олигархии» к власти приходит придерживающаяся левых националистических взглядов и использующая популистские методы хустисиалистская партия во главе с Хуаном Пероном (*Juan Domingo Perón*, 1895–1974), который во многом симпатизировал режиму фашистской Италии [Строганов 2011: 50]. Кроме того, политика Х. Перона была направлена на поддержание рабочего класса, создание профсоюзов, улучшение условий труда. Это знаменует начало нового периода не только в социально-политической и экономической жизни стра-



ны, но и идейно-культурной (см. подробнее [Altamirano 2011]). Во многом успеху и растущей популярности Х. Перона способствовала его вторая жена Эва Перон (Eva Perón, 1919–1952), ставшая народной любимицей. Будучи актрисой и радиоведущей, она умело несла идеи перонизма в массы на языке народа. Таким образом, фигура Эвиты объединяла в себе две ипостаси: она была представителем государства и воплощением культуры [Rosano 2006: 19]. Грамотное использование средств массовой информации позволило ей превратиться в настоящую поп-икону [Bonelli 2018: 42]. Главным героем в искусстве становится пролетарий, происходит расцвет массовой культуры, хотя и ограниченной военной диктатурой, усиливается противопоставление «элитарного» и «народного», «своего» и «чужого». Кроме того, эстетика перонизма 1949–55 гг. тесно переплетается с китчем [Miremont 2013]. Новый лидер и новые культурные установки были неоднозначно восприняты аргентинской интеллигенцией, которая впервые в истории страны раскололась на два противоборствующих лагеря, разделённых не эстетическими, но политическими взглядами. Вместе с тем в стране начинают действовать механизмы культурного контроля и подавления, вводится жёсткая цензура [Межиковская 2004: 421–422]. «След» и влияние перонистской идеологии сохраняется даже после переворота 1955 г. С повторным приходом Х. Перона к власти в 1973 г. (он набрал 62% голосов на выборах [Строганов 2011: 90]) цензура и притеснение инакомыслия возвращаются вновь и лишь усиливаются после смерти Х. Перона.

Безусловно, идеология, сложившаяся в эпоху перонизма, наложила след на творчество Мануэля Пуига. Это проявляется как в социально-политической проблематике его романов, так и в обращении к массовой культуре, наличию элементов кэмп и китча, характерных для эпохи. Его произведения наполнены отсылками к поп-культуре и пропитаны колоритом латиноамериканской пампы, а главным источником вдохновения являются

плоды массовой культуры: фильмы категории В<sup>1</sup>, теле- и радионovelлы, танго и болеро, любовные романы и т. д. В основе всех романов М. Пуига лежит эстетизация грубого реального мира, которая является сутью поп-арта как художественно-эстетического направления [Хвостикова 2012], поэтому критики часто называют М. Пуига одним из первых представителей направления «поп-арт» в литературе [Amido: URL; Levine 2002, 2012; Fernández 2011]. Например, Г. Сперанса, профессор Университета Буэнос-Айреса, литературный критик, видит пересечение произведений М. Пуига с работами Э. Уорхола [Speranza 2000b]. Х. Ромеро также подчёркивает, что писатель жил в Нью-Йорке с 1963 г. до 1965 г., застав эпоху Уорхола, что могло повлиять на его творчество [Romero 1996: 7]. Элементы массового искусства органично вплетаются в ткань романов писателя, создавая яркие и пёстрые картины повседневной жизни обычных людей, провинциального аргентинского быта, которые скрывают за собой острую социально-политическую критику. И хотя М. Пуиг критически осмысляет устои аргентинского общества через призму поп-арта, он не даёт окончательный ответ, не предлагает решение, стимулируя читателя задуматься над существующими проблемами. Примечательно, что первый роман М. Пуига подвергался критике за поддержку идей перонизма, в то время как третий, наоборот, не был допущен к публикации на территории Аргентины за антиперонистское настроение [Bonelli 2018: 25].

С другой стороны, М. Пуиг начинает писать в эпоху литературных экспериментов и «языковой революции», формирования антибуржуазной контркультуры в Аргентине и рождения «нового» латиноамериканского романа [Межиковская 2004: 437]. Хотя хронологически первые произведения прозаика попадают в

---

<sup>1</sup> Малобюджетное игровое кино. В Золотой век Голливуда так называли фильмы, которые показывали вторым номером на двосенных киносеансах.

так называемый «бум», критики и исследователи всё же склонны относить творчество писателя к литературе «пост-бума». Так, А. А. Бокчино из университета Мар-дель-Плата полагает, что М. Пуиг, вероятно, является первым аргентинским постмодернистским писателем [Boschino 2001]. Тем не менее в романах М. Пуига очевидно влияние предшественников. С. Дж. Ливайн отмечает, что писатель бесспорно пользовался плодами и опытом Х. Л. Борхеса и Г. Г. Маркеса [Levine 2012: 50]. Например, в его романах сохраняется субъективность и относительность времени, свойственные «магическому реализму».

С Х. Л. Борхесом М. Пуига сближает интерес к маргинальным темам, которые находятся вне поля зрения искусства, поиску аргентинской самобытности, хотя и подходят писатели к решению этого вопроса по-разному. Если Х. Л. Борхес, рождённый в столице потомок старинного креольского рода, изначально уделяет больше внимания жизни в Буэнос-Айресе, несколько отстраняясь от пампы и гаучо и позднее совсем отказываясь от проявления «местного колорита», даже в последующих переизданиях «заменяет все аргентинизмы общеиспанскими словами и грамматическими формами» [Межиковская 2005: 168]; то М. Пуиг, рождённый в провинции, говорит языком обитателей пампы, а атмосфера подавления и угнетения, царящая в маленьком городе, преследует героев даже тогда, когда они вырываются из «оков» провинции.

Объединяет этих аргентинских писателей игра с пространством и временем с той разницей, что Х. Л. Борхес, размышляя об их бесконечности, исходит из философских идей, тогда как М. Пуиг использует гибкость пространства-времени в качестве художественного приёма, который во много основан на кинематографическом хронотопе и тесно связан с опытом автора в киноиндустрии. Возвышенному и утончённому стилю Х. Л. Борхеса М. Пуиг предпочитает кажущуюся простоту повествования, обращённого к массовому читателю и мимикрирующего под

плод массовой культуры. Таким образом, М. Пуиг в некоторой степени разрушает «каноны» аргентинской литературы, созданные Х. Л. Борхесом (см. об этом [Amícola 2000]).

Не последнее место в произведениях М. Пуига занимают игра с читателем и пародийность, хотя сам автор и отрицал пародию как изначальный замысел: «Yo no tengo una intención paródica» [Corbatta 1983: 597]. Известно, что к пародийности обращался другой аргентинский писатель – Биои Касарес (Bioy Casares, 1914–1999). Под обманчиво доступной формой его романов скрывались сложные, выверенные произведения, ориентированные на «читателей-интеллектуалов», способных уловить тонкую иронию и «двойную игру» [Межиковская 2004: 425]. Похожую ситуацию мы встречаем в романах М. Пуига, которые умело маскируются под «массовые» жанры – любовные романы, детективы и т. д. Интерес к «массам», народу, а не отдельным личностям, который наблюдается в первых романах М. Пуига, также характерен для эпохи и встречается, например, у Давида Виньяса, аргентинского писателя и критика (David Viñas, 1927–2011) [Межиковская 2004: 434]. Сам Д. Виньяс считал, что любая эстетика предполагает наличие определённой морали и выражает тот или иной взгляд на мир, в том числе и политическую идеологию [Viñas 1971: 123], поэтому его проза имеет ярко выраженный публицистический характер.

Некоторые поэтико-эстетические приёмы М. Пуига пересекаются с идеями французского «нового романа». Во-первых, это устранение главного героя, вокруг которого строится история, и, как следствие, умаление самой «истории». Наиболее очевидно это проявляется в первых романах писателя – «Предательство Риты Хейворт» и «Крашенные губки». Как отмечал А. Роб-Грийе (Alain Robbe-Grillet, 1922–2008), французский писатель, кинорежиссёр и один из родоначальников «антиромана», «роман персонажей решительно принадлежит прошлому – он характерен для эпохи, ознаменованной апогеем индивида» [Роб-Грийе

2005: 540]. Каждый персонаж в романе М. Пуига сам рассказывает свою историю, имеет собственное «Я», из которых строится художественный мир произведения. Л. Г. Андреев, известный советский и российский литературовед, так характеризует героя в «антиромане»: «“Я” оказывается единственным способом организации мира, утратившего свою организованность, свой смысл. Такой принцип организации не вносит порядка, а, наоборот, устремлен к тому, чтобы объективный порядок заменять беспорядком субъективного ощущения мира. В конечном счёте стираются все приметы индивидуума, “я” оказывается литературным “приёмом”, а единственной сферой организации мира оказывается роман» [Андреев 1987: 525]. Это утверждение справедливо и для романов М. Пуига, в которых множественность субъективных точек зрения создаёт собирательный образ аргентинского народа, «серой» провинциальной массы.

Другой точкой соприкосновения французских новороманистов и М. Пуига является запечатление реальности такой, какая она есть. Подлинный реализм, к которому стремился А. Роб-Грийе, «уподобляет писателя кинокамере» [Кудряшов 2021]. Стоит отметить, что о преимуществах «люмьеровского» кинематографа говорила ещё В. Вульф. Она считала, что кино не должно художественно осмыслять и таким образом искажать реальность, но лишь фиксировать её с той небывалой достоверностью, которая достижима лишь с помощью кинокамеры (см. об этом [Woolf 1994]). Этих же идей придерживался Дзига Вертов, советский кинорежиссёр, сценарист и крупнейший теоретик документального кино. Он утверждал, что настоящему кинематографу не нужны актёры, гримёры, сценаристы [Вертов 1966: 68–69], что камера должна фиксировать «жизнь как она есть». Иллюзия такой «жизни врасплох» создаётся на страницах романов М. Пуига. Писатель словно уподобляется беспристрастной кинокамере, которая как бы случайно выхватывает и фиксирует те или иные моменты реальности, а сам автор устраняется из

произведения, оставляя читателя самостоятельно «наблюдать» за героями.

Подобная «кинематографичность» повествования во многом обусловлена страстью М. Пуига к седьмому искусству. Одержимость писателя кинематографом, его любовь к волшебному миру кино, почитание и трепетный восторг перед голливудскими актрисами начала и середины XX в. стали определяющими в формировании авторского стиля. Романы М. Пуига полны отсылок, аллюзий и реминисценций к миру кино, преимущественно голливудскому. Часто ключевую роль в произведении играет образ голливудской старлетки. Так, первый роман писателя назван в честь Риты Хейворт (Rita Hayworth, 1918–1987), американской актрисы и танцовщицы. Основопологающим образ старлетки становится в романах «Любовь в Буэнос-Айресе» и «Ангельский пол», в которых главная героиня ассоциирует себя с кинозвездой. Писатель обращается к известным кинолентам, цитирует их, вставляет отрывки кинопроизведений в романы («Поцелуй женщины-паука», «Любовь в Буэнос-Айресе»).

Важно, что кинематографичность романов М. Пуига не сводится к аллюзиям, упоминаниям именитых кинодеятелей и киноциатам. Романы структурно и эстетически кинематографичны. Так, отличительной чертой авторского стиля являются диалоги, лишённые слов повествователя. Примечательно, что именно во фразах типа «он сказал», «она заметила» и т. п. Н. Саррот (Nathalie Sarraute, 1900–1999), французская писательница и одна из основоположников французского «нового романа», видела символ «старого режима», коренное отличие «старого» романа от «нового», т. к. в них проявляется власть автора над персонажами: «Ибо небольшое приложение, которым романист сопровождает слова своих персонажей, не показывает ли оно, что автор ослабляет поводья у своих созданий, в то же время напоминая, что всегда прочно держит в руках вожжи? <...> они представляют собой оковы, легкие, но прочные, которые присоеди-

няют и подчиняют стиль и тон персонажей стилю и тону автора» [Саррот 2000: 241]. Однако М. Пуиг далеко не первый, кто обратился к такой композиционно-речевой форме. Английская писательница Айви Комптон-Бернетт (Ivy Compton-Burnett, 1884–1969) также строила свои произведения на основе бесконечных диалогов. Интересно, что Н. Саррот приводила её в пример хотя бы частичного решения проблемы авторского давления в диалогах [Саррот 2000: 249]. Заметим, что сам М. Пуиг не был знаком с творчеством А. Комптон-Бернетт и узнал о ней из рецензии на собственную книгу, где их сравнивали [Levine 2002: 177].

Конечно, М. Пуиг далеко не первый и не единственный писатель, который прибегал к киноприёмам в словесном эпическом повествовании. Более того, монтажные черты обнаруживаются в литературных произведениях, предшествующих появлению самого кинематографа (например, в работах Ч. Диккенса, Дж. Мередита, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Г. Флобера и др.). Однако, как отмечает С. Дж. Ливайн, М. Пуиг радикально применял всё богатство возможностей, предлагаемых кинематографом [Levine 2012: 50]. Н. Саррот полагала, что «кино, искусство, сулившее так много, вскоре должно было дать возможность роману, из-за многочисленных бесплодных попыток вновь принужденному обрести трогательную юношескую скромность, извлечь для себя пользу из своих совершенно новых технологий и мастерства» [Саррот 2000: 148–149]. Именно влияние этих «новых технологий и мастерства», которое очевидно в повествовательной технике М. Пуига, привлекает наше внимание как исследователей.

### 3. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

Сегодня интермедиальность (в том числе взаимодействие и синтез искусств) является одной из центральных исследовательских проблем во многих областях гуманитарного знания. Интерес к сосуществованию искусств так или иначе сохранялся с античности и, вспыхнув с новой силой в начале XX в., не угасает до сих пор. Об этом свидетельствуют многочисленные работы отечественных [Божович 1987; Геллер 2002; Дмитриева 1962; Лотман 1973] и зарубежных исследователей [Судленкова 2017; Hagstrum 1958; Heffernan 2015; Rippl 2015, Gavin 2014]. Изучением интермедиальности занимаются и в Пермском университете, где создана целая исследовательская школа (см.: [Бочкарёва, Новокрещенных 2017 и др.]).

Известно, что в начале своего развития искусство находилось в синкретическом состоянии (см.: [Веселовский 1989, Hagstrum 1958; Webb 2009]), иначе говоря, искусство являло собой единое и неделимое целое. Вместе с тем важно понимать, что дифференциация и синкретизация искусств – это соотносительные процессы, т. к. любое искусство одновременно самостоятельно и развивается на фоне других [Эйхенбаум 2001: 14]. Ещё в эпоху античности ставился вопрос о самостоятельности искусств, их общем и особенном. Например, древнеримский поэт Гораций, размышляя об искусстве поэзии, сравнивает его с живописью, поскольку оба они подражают жизни, и ссылается на формулу Симонида Кеосского *ut pictura poesis* – «поэзия подобна живописи» [Гораций 1981].

Соревнование искусств начинается в эпоху Ренессанса, хотя поэзия и живопись по-прежнему близки друг другу (*sister arts*). Стоит упомянуть, что многие художники Возрождения отдают предпочтение живописи (Леонардо да Винчи, Джорджо Вазари и др.). Именно это привело к дальнейшему чёткому разграниче-



нию искусств [Rippl 2015: 4]. В XVIII в. в свет выходит труд «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766 г.) Г. Лессинга, в котором немецкий теоретик окончательно разделяет искусства на временные (поэзия) и пространственные (живопись) [Лессинг 1953]. Несмотря на тенденцию объединения искусств, возобновившуюся в эпоху романтизма, «соревновательность» сохраняется и дальше.

С приходом XIX в. «словесные искусства» начинают преобладать над «пластическими», а общественная роль литературы достигает небывалого ранее уровня. Тогда же литература начинает активно использовать и преобразовывать средства выразительности других искусств [Дмитриева 1962: 13–14]. На рубеже XIX–XX вв. указанная тенденция лишь усиливается, а визуальное и словесное сближаются ещё сильнее (например, литературные экспрессионизм, кубизм, имажизм, романы потока сознания и др.). Так, американский психолог Р. Арнхейм замечает, что уже в 20-е годы XX в. вместе с единством чувств было провозглашено и единство искусств [Арнхейм 1994: 79]. С другой стороны, происходит возвращение к идеям Г. Лессинга, отстаиваются чистота и чёткое разделение искусств (см. New Laokoön [Babbit 1910], Towards a Newer Laocoön [Greenberg 1940], I Gather the Limbs of Osiris [Pound 1911–1912] и др.) [Rippl 2015: 5].

Согласно Ю. Н. Тынянову, взаимодействие искусств (немного кино, музыки, литературы и живописи) основывается на универсальных технологических законах, которые можно вскрыть, зная природу каждого из них [Тынянов 1977]. Ю. М. Лотман подчёркивает сложность разграничения визуальных и словесных видов искусства, поскольку слово стремится показывать, а изображение – рассказывать [Лотман 1973]. Благодаря этому стремлению и возникают синтетические виды искусств, объединяющие в себе слово, звук и изображение (например, кино). Во второй половине XX в. исследователи всё чаще склоняются к отрицанию существования «чистых» искусств, признавая их

сложный, смешанный характер (см.: [Mitchell 1995; Rajewsky 2010]). С появлением новых технологий и расширением средств выразительности происходит синкретизация художественной культуры в целом. Эстетика постмодернизма во многом опирается на стилевой синкретизм, который проявляется в имитации контрастных художественных стилей и тесно связан с эклектизмом и мозаичностью современной культуры [Маньковская 2000]. Представляется, что именно синкретичная природа кино, позволяющая ему отвечать на запрос времени, позволила кинематографу из технического средства превратиться в самостоятельное искусство.

Одним из самых распространённых примеров взаимодействия кино и литературы, пожалуй, является экранизация литературного произведения, иначе говоря, адаптация – «детальный, намеренный пересмотр определённого произведения искусства» в рамках эстетики и поэтики другого [Hutcheon 2006: 170]. Экранизации литературных произведений, преимущественно романов, появились вместе с кинематографом, именно к ним в первые годы развития «седьмого искусства» обращались кинематографисты, например, Д. У. Гриффит (см. короткометражный фильм 1909 г. «Leather Stocking», основанный на романе Дж. Ф. Купера «Последний из могикан», фильм «Ramona» 1910 г., основанный на одноимённом романе Х. Х. Джексон и др.). Вместе с тем отношение к экранизациям постоянно изменялось. В 1930-е гг. многие теоретики кино и литературоведы ратовали за «очищение» кино от литературы и литературности (например: [Woolf 1926; Вертов 1966; Балаш 1968]). В 1950-е гг. в защиту экранизации выступил А. Базен, говоря о том, что текст является частью кинопроизведения, а кино – частью оптики литературного текста [Базен 1972]. В 1960-е гг. Дж. Блюстоун, придерживающийся позиции разделения всех искусств на «визуальные» и «словесные», рассматривал экранизацию как противопоставление литературы и кинематографа, принимая ориги-

нал за эталонный текст [Bluestone 1961]. Экранизация долго сохраняет статус вторичного произведения, но постепенно ситуация меняется, и в конце XX в. происходит своего рода «реабилитация» фигуры автора сценарной адаптации, в связи с чем экранизацию начинают воспринимать как самостоятельное произведение искусства (см. об этом: [Leitch 2003]).

Переломный момент в становлении кино, оказавший значительное влияние на дальнейшее взаимодействие его с литературой, происходит во второй половине 1910-х гг., когда в кинематографе активно начинают разрабатываться «свои» приёмы и средства выразительности, такие как монтаж, смена точек зрения и планов, движение камеры, ракурс и т. д. (см. [Балаш 1925; Лотман, Цивьян 1994; Эйзенштейн 1964]). Монтаж активно развивается преимущественно благодаря двум великим режиссёрам – Д. У. Гриффиту и С. М. Эйзенштейну, которые находились в своеобразном диалоге [Делёз 2004: 75–88]. Именно возможности монтажной техники, среди которых особо важны передача симультанности действия, использование рефрена, перебивки, пассажей, изменение дистанций и перспективы и др., позволяют рассказать одну и ту же историю по-разному. Применение монтажа и крупного плана, уничтожающего реальное расстояние между зрителем и зрелищем, дали возможность оказаться «внутри» развёртывающегося действия [Аристарко 1966: 79], документальность зрительного образа, снятого камерой, позволила объективнее передавать пространство и время [Фрейлих 2007: 404], позднее выразительные возможности кино расширились с помощью звука и цвета. Очевидно, что с появления кинематографа и по настоящий момент взаимодействие кино и литературы носит сложный, комплексный характер. Если в первые годы своего развития кинематограф активно заимствовал сюжеты и приёмы из литературы, то в дальнейшем писатели, в особенности модернисты и постмодернисты, увлечённые новыми средствами изобразительности и художественными от-

крытиями, широко заимствуют приёмы из кинематографа [Marcus 2015].

Отметим связь кинематографа и психоанализа. Возникнув в одно время (в 1895 г. братья Люмьер изобрели кинопроектор; тогда же в свет выходит работа З. Фрейда и Й. Брейера «*Studien über Hysterie*», обозначающая появление психоанализа [Корбут 2005]), кино и психоанализ оказали в дальнейшем значительное влияние на культуру и искусство. Психоанализ становится основой многих модернистских течений, вдохновляя художников, писателей, поэтов, музыкантов на поиски новых художественных методов и подходов. К психоанализу обращается и кинематограф: бессознательное в фильме Б. Китона (Buster Keaton, 1895–1966) «Шерлок-младший» или «Одержимый» в советском прокате (Sherlock Jr., 1924); Эдипов комплекс в «Гамлете» (Hamlet, 1948) Л. Оливье (Laurence Olivier, 1907–1989); психоанализ в «Заворожённом» (Spellbound, 1945) А. Хичкока (Sir Alfred Hitchcock, 1899–1980) и др. Хотя З. Фрейд не был впечатлён новым искусством, в 1960–70-е гг. кинематограф начинает активно исследоваться с позиций психоанализа: широкое распространение получает психоаналитическая теория кино Кристиана Метца (Christian Metz, 1931–1993) и аппаратная теория кино Жан-Луи Бодри (Jean-Louis Baudry, 1930–2015); большое внимание уделяют кинематографу представители неофрейдизма, например, французский философ Ж. Лакан и продолжатель его идей словенский философ и культуролог С. Жижек. М. Пуиг также часто обращается к психоанализу в своих романах, что позволяет ему полнее раскрыть и проанализировать социально-политические проблемы. Сам же автор признавался, что именно З. Фрейд был его главной повествовательной моделью (см. [Levine 2012: 54]). Представляется, что психоаналитическая составляющая произведений М. Пуига во многом пересекается с кинематографической поэтикой, что также будет продемонстрировано на материале романов писателя.

#### **4. СТАНОВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА КАК «СЕДЬМОГО ИСКУССТВА»**

Считается, что кинематограф появился 28 декабря 1895 г. – дата первого публичного кинематографического сеанса. Хотя в действительности это не совсем так, поскольку первый фильм был создан четырьмя годами ранее. Кино, в отличие от классических видов искусства, не возникло из жизненных потребностей человека, его изобретатели не вкладывали большие надежды в своё детище. Вероятно, если бы не кризис классических искусств на рубеже XIX–XX вв., кинематограф так и остался бы лишь техническим изобретением и статус самостоятельного вида искусства никогда бы за ним не закрепился [Беленький 2008: 8–9]. Важно учитывать, что кино оказалось точкой соприкосновения и пересечения традиционных (литература, музыка, живопись и др.) и техногенных искусств (фотография, телевидение и т. д.), направив «развитие мировой художественной культуры по новому витку спирали через синтетизм к синкретизму» [Агафонова 2008: 12].

Изначально кинематограф воспринимался как «движущаяся фотография», способная запечатлеть реальность. На основе этого возникает так называемое «люмьеровское» направление, опирающееся на документальность кадра. Даже спустя десятилетия многие киноведы, литературоведы, критики и теоретики искусства ратовали за самостоятельность и чистоту кинематографа, ставя в основу его эстетических принципов возможность киноплёнки фиксировать мир таким, каков он есть, т. е. объективно отражать реальность (например, В. Вульф, члены ЛЕФ и др.).

Однако именно фотография и сама кадровая природа фильма становятся основой его поэтики. Как писал Я. Мукаржовский, без кадра «кинематографическое пространство вообще не существует» [Мукаржовский, 1994: 401]. Ю. М. Лотман также считал кадр ключевой единицей киноязыка [Лотман 1973]. В отличие

от статического фотокадра, кинокадр представляет собой отрезок плёнки от одной монтажной склейки до другой. В этом отрезке разворачивается кинематографическое действие, что сближает кино с театром, и поэтому вслед за мизансценой театра кинокадр часто называют «мизанкадр». Само понятие ввёл С. М. Эйзенштейн, который определял его как «новое художественное целое, появляющееся в результате объединения всех выразительных средств кадра» [Эйзенштейн 1964: 339–340]. Иначе говоря, смысл рождается благодаря единству кадра, построенному на соотношении вещей друг с другом внутри кадра и с самим кадром [Тынянов 2001: 49]. Стоит заметить, что, несмотря на схожесть кинозрелища и зрелища театрального, они кардинально отличаются по своей природе, т. к. немое кино перестраивает театральную систему, основанную на слышимом слове [Эйхенбаум 2001: 19]. Кроме того, в отличие от театра, кино является опосредованным искусством, т. е. фильм представляет собой самостоятельное и законченное произведение, что роднит его скорее с живописью и скульптурой, нежели с театром [Казанский 2001: 60].

Благодаря Жоржу Мельесу, профессиональному фокуснику и иллюзионисту, появляется иной взгляд на кинематограф и его задачи, вместе с документальным кино появляется фантастическое или игровое. Для Ж. Мельеса главным эстетическим принципом кино было не отражение объективной реальности, а воплощение человеческих фантазий. Он положил начало использованию трюков или спецэффектов в кинематографе, многие из которых (стоп-кадр, многократная экспозиция, ускоренная съёмка и др.) легли в основу поэтики кино и используются на современных съёмочных площадках [Беленький 2008: 18].

Эстетический язык кино развивается, вырабатываются собственные приёмы и средства выразительности, к которым можно отнести монтаж, смену точек зрения, разномасштабность кадра, движение камеры, ракурс и т. д. И хотя многие из них

существовали ранее в других искусствах (например, литературе и театре), в кино они получают новое осмысление, отрываясь от «внешних» мотивировок и обретая множество новых внутренних смыслов (об этом много размышляют, например, Б. Балаш, Ю. М. Лотман, Ю. Н. Тынянов, Ю. Г. Цивьян, С. М. Эйзенштейн и др.). Так, кинематографисты быстро приходят к пониманию, что ракурс (угол зрения камеры) может служить средством художественной выразительности, давая психологическую характеристику героя и передавая его внутреннее самоощущение [Агафонова 2008: 27].

Бесспорно, наиболее ярким и выразительным элементом киноязыка становится монтаж, превращаясь из средства спайки кадров в ощущаемый ритм [Тынянов 2001: 51]. Считается, что монтаж как средство художественной выразительности применялся ещё в начале XX в. представителями «Брайтонской школы» вместе с использованием планов разной крупности. Однако наиболее активно он развивается позднее благодаря двум великим режиссёрам – Д. У. Гриффиту в США и С. М. Эйзенштейну в СССР [Делёз 2004: 75–88]. Б. Балаш, венгерский теоретик кино, окрестил монтаж «живым дыханием фильма» [Балаш 1925: 74], поскольку только склейка кадров может вдохнуть жизнь в киноплёнку, придав ей художественную ценность. Стилистическую роль монтажа подчёркивал и Б. М. Эйхенбаум, называя его синтаксисом фильма [Эйхенбаум 2001: 25–26]. Монтаж стал не просто темпо-ритмической основой фильма, но главным механизмом смыслообразования [Агафонова 2008: 47].

Специфика кинокадра предполагает разделение монтажа на две основные формы: внутрикадровый и междукадровый. Внутрикадровый монтаж – это построение единого хронотопа внутри кадра, иначе говоря – организация пространства мизанкадра. Мизанкадры далее соединяются с помощью междукадрового монтажа, в результате чего строится единая монтажная система фильма. Большое внимание здесь уделяется ракурсу, точке зре-

ния, углу съёмки, ритму и т. д. (подробнее см. [Балаш 1925; Муссиак 1925; Аристарко 1960; Эйзенштейн 1964; Делёз 2004; Фрейлих 2015]), а сам монтаж всегда подчиняется авторскому замыслу [Агафонова 2008: 40]. Заметим, что вклад Д. У. Гриффита не ограничивается развитием только лишь монтажных техник, он также разработал систему образной выразительности и придал киноповествованию идеологическое звучание и коммуникативную функцию [Беленький 2008: 67], что сыграло важную роль в формировании языка кино и становлении кинематографа как самостоятельного искусства.

Активно развивается кинематограф и в Европе, где особым стимулом и источником вдохновения, как это ни парадоксально, стала Первая мировая война. Искусство постепенно вовлекается в политическую борьбу, особенно кино, в котором быстро стираются различия между актером и зрителем, художником и публикой, искусством и наукой. Ценность кинематографа как инструмента пропаганды состоит в возможности изучить окружающий мир и историческую ситуацию, т. к. документальность зрительного образа, запечатлённого на плёнке, значительно увеличила объективность художественного пространства и времени [Фрейлих 2007: 404].

Иллюзия реальности происходящего на экране создаётся благодаря тому, что наполняющие кадр образы стремятся «вырваться» за ограничивающие их рамки кадра [Лотман 1973: 110]. Кроме того, кино знает лишь настоящее время, т. е. действие всегда разворачивается на глазах у зрителя, воспринимается, как происходящее здесь и сейчас (см. об этом [Лотман 1973: 5–31]). Основой такой условности «киновремени» является как соотнесённость самих кадров, так и зрительных элементов внутри них [Тынянов 2001: 46]. А иллюзорная мгновенность киноповествования сближает его с таким литературным приёмом, как «поток сознания» [McFarlane 1996: 18–19]. Таким образом, кино обладает мощной суггестивной и шокирующей



силой, способной захватить сознание зрителя и вовлечь его в поток образов. Более того, в отличие от элитарного искусства, фильмы стали доступным объектом одновременного коллективного опыта, что активно, например, будет использоваться тоталитарными режимами [Прозерский 2011: 570–571]. Ж.-Ф. Лиготар также замечает, что «требование реализма – то есть целостности, простоты, доступности и т. д. – с разной настойчивостью и в течение разных периодов звучало в Германии между двумя мировыми войнами и в России после Октябрьской революции», и ответом на это требование стал кинематограф [Лиготар 2004: 249].

Революционный потенциал «седьмого искусства» реализуется и в России, где в 1919 г. осуществляется национализация кинематографа. В его основу ложится пропаганда, и агитфильм, как следствие, становится основным жанром раннего советского кино. Возникает «русская школа кино», в рамках которой развиваются три стилевых потока во главе с такими великими режиссёрами, как Д. Вертов, Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин, С. М. Эйзенштейн и др. Хотя центральную роль играл пропагандистский кинематограф, вместе с тем осуществлялись и неполитические киноэксперименты, развивалось коммерческое кино. В трудах Б. В. Казанского, А. И. Пиотровского, Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского, С. М. Эйзенштейна, Б. М. Эйхенбаума и др. активно разрабатывается кинотеория.

Авангардизм, вспыхнувший в искусстве на рубеже XIX–XX вв., достигает своего пика в кинематографе в 1920-е гг., преимущественно во Франции, где появляется сначала так называемый первый авангард или «школа Деллюка», а после смерти Л. Деллюка – второй авангард (импрессионизм Кавальканти и Ренуара, «чистое кино» Шомета и Дюшана, сюрреализм Буньюэля и Дюлака). Вместе с тем многие режиссёры (Ганс, Фейдер, Клер, Дрейер) пытаются сделать язык кино более понятным массовому зрителю. В Германии в то же время наступа-

ет «золотой век» кино. Прежде всего это экспрессионизм (например, Вине, Мурнау, Лени) и «экспериментальные» фильмы, в которых художники-авангардисты (например, Рихтер, Фишингер) продолжали эксперименты, начатые в живописи. С другой стороны, немецкий кинематограф 20-х гг. выражал и общественные настроения страны (см. [Беленький 2008]).

Таким образом, немое кино достигает своего пика и в Европе, и в Америке именно в 20-е гг., окончательно оформившись как самостоятельное искусство со своим художественным языком и выразительными средствами. Освобождённое от звука и цвета кино понимается как новое синкретическое искусство, поэтика которого строится на метафоричности немого кадра, ракурсе и игре света [Тынянов 2001: 40–44].

Звук ворвался в кинематограф 6 октября 1927 г., когда состоялась премьера первого звукового фильма, обозначив новый этап в развитии кинематографа. Перед кинематографистами встала сложная эстетическая задача – уравновесить изображение и слово. Ещё до появления звука многие теоретики и практики видели в «говорящем» кино угрозу самой поэтике нового искусства, поскольку слово могло уничтожить «молчаливый язык жеста и экспрессию пластико-монтажных фигур киноречи» [Агафонова 2008: 51]. Так, скептически к появлению звука относился Ч. Чаплин.

Однако звук и слово быстро и органично встроились в систему кинематографа. Уже 1928 г. новое средство выразительности активно осваивается советскими режиссёрами (С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, Г. В. Александров), которые пишут манифест о звукозрительном контрапункте в декларации «Будущее звуковой фильмы. Заявка». В дальнейшем С. М. Эйзенштейн часто возвращается к размышлениям о месте и роли звука в кино, например, в статье «Вертикальный монтаж». В его понимании вертикальный или звукозрительный монтаж – это инструмент воплощения внутреннего монолога, выхода в подсознание

[Эйзенштейн 2016]. Примечательно, что указанный труд С. М. Эйзенштейна не публиковали долгое время даже после его смерти, т. к. такое понимание монтажа подрывало основы кино-реализма. Однако именно звукозрительный монтаж является основой современного полифонического построения фильма, т. к. позволяет преодолеть каноны классической драматургии [Фрейлих 2008: 425–428]. Способность звука характеризовать место действия придаёт картинам глубину и перспективу. Наконец, благодаря синтезу визуальных и аудиальных элементов кинематограф становится полноценным синкретическим искусством [Stam 2005: 23].

Почти десятилетие спустя кино обретает цвет. В скором времени становится очевидно, что цвет может не просто раскрашивать предметы, но нести смысловую и драматическую нагрузку, будучи частью образной системы как отдельного кадра, так и всей системы фильма. Отметим, что одним из первых символическую функцию цвета использовал С. М. Эйзенштейн [Агафонова 2008: 51]. Несмотря на эту, казалось, уже приобретённую самостоятельность, теоретики кино продолжают активно заимствовать понятийный аппарат литературы. Например, Б. В. Казанский по аналогии с литературой делит киножанры на поэтические и прозаические, которые отличаются не столько ритмом, сколько соотношением формальных технических моментов и смысловых, т. е. «стихотворность» кино определяется его бессюжетностью [Казанский 2001: 92]. Н. А. Агафонова говорит об эпических и лиро-эпических жанрах, выделяя, например, киноэпопею, кинороман, кинобалладу, кинолегенду, киносказку и др.

Вместе с тем обостряются споры о взаимодействии искусств. Будучи синтетическим по своей природе кино «способно впитывать, казалось бы, инородные элементы» [Потемкин 2011: 15]; это также позволяет ему объединять в себе и пространственные черты (визуальность, пластическая образность, актёрская игра и др.) и временные (движение сюжета, система героев, музыкаль-

ное и звуковое сопровождение и т. д.), выражая вместе с тем и их различия. Тем не менее, кинематограф не способен заменить ни одно из существующих искусств, поскольку соединяет только противоположные качества каждого. Именно поэтому кино – синтетическое, но не универсальное искусство [Фрейлих 2007: 419–424].

## **5. ЛИТЕРАТУРА И КИНЕМАТОГРАФ В КУЛЬТУРЕ XX В.**

Первая половина XX в. оказалась не простой и насыщенной событиями. Это была эпоха кардинальных перемен, великих открытий, смены научных парадигм и тяжелейших кризисов. Никогда ранее не было так отчетливо параллельное стремление культуры и науки к слиянию и разделению, дифференциации и синкретизации. Волнения и терзания, одолевавшие все сферы человеческой деятельности, не обошли стороной и искусство. Кризис искусств начала прошлого века касался самых его основ. Как отмечал Н. А. Бердяев, искусство стремилось выйти за свои пределы, разрушив тем самым не только внутренние границы (взаимопроникновение искусств), но и внешние (что является искусством, а что нет). Вопрос об отношении искусства и жизни, творчества и бытия встаёт как никогда остро [Бердяев 1990: 3]. Именно в этот период рождается новый вид искусства – кинематограф, который отвечает запросам времени, учитывая недостатки и используя достоинства других искусств. В этом параграфе мы рассмотрим ключевые вопросы теории литературы XX в. (отношение литературы и действительности, языка и действительности, роль автора) и как те же проблемы представлены в кинематографе. Это позволит выявить точки соприкосновения двух искусств, определить общее и частное.

Пожалуй, в XX в. впервые так кардинально ставится вопрос о роли литературы и её месте в жизни общества, начинается поиск обоснования её необходимости и практического применения.

В. Изер отмечает, что эстетика и поэтика пытаются перевести литературу в «другие понятия, другую систему» в угоду требованиям эпохи [Изер: 23]. Литература начала XX в., как и искусство в целом, стремится к уничтожению границы с действительностью. Вслед за философией она старается разрушить метафизику, освободиться от её оков. Как отмечает Ю. Хабермас, именно дифференциация науки, морали и культуры привела к попыткам отрицания элитарной культуры [Хабермас 2004: 236–241].

В. Изер видит источник кризиса искусства и литературы в немецком идеализме XIX в., который переосмыслил существовавшее понимание соотношения искусства и природы, заменив последнюю на личный субъект – гений – и определив искусство как противоположное действительности. Главный недостаток гуманистической концепции искусства, согласно В. Изеру, состоит в том, что в ней «искусство имеет источником ту самую действительность, которую собирается устранить», что привело к целому ряду заблуждений [Изер 2004: 26–29].

Вопрос об отношении искусства к действительности сохраняет актуальность на протяжении всего столетия, так и не получив однозначного ответа. Например, Ж. Бодрийяр говорит о превращении всей современной системы в симулякр, который отсылает не к внешней действительности, а к самому себе. Он подчёркивает, что решающим поворотом искусства и культуры в целом является «переход от знаков, которые маскируют нечто, к знакам, которые скрывают, что за ними ничего нет» [Бодрийяр 2004: 259]. А Ж.-Ф. Лиотар отмечает, что к концу XX в. «жажда действительности» приводит к тому, что роман и картина проигрывают промышленному производству фотографии и кино «всякий раз, когда целью является стабилизация референта (действительности), представление её как наделенной узнаваемым смыслом, <...> потому что эти структуры образов и последовательностей составляют разделяемый всеми коммуникационный код» [Лиотар 2004: 247–248]. «Фотографичность» кино-

кадра подразумевает тождественность запечатлённых образов репродуцируемой реальности. Иными словами, материалом кинематографа как искусства является сама действительность в её пространственно-временном развёртывании [Агафонова 2008: 8]. Однако, с другой стороны, кинематограф со всеми спецэффектами и киноприёмами способен преобразовывать действительность в угоду авторскому замыслу, выдавая фантазии за реальность, что возвращает нас к идеям Ж. Бодрийяра.

Особый интерес вызывает язык и его отношение к реальности как среди лингвистов и литературоведов, так и среди философов (например, М. Хайдеггер и Л. Витгенштейн). Сомневались в надёжности языка и писатели, например, Г. Гессе, Ф. Кафка, Г. Миллер, Н. Саррот, А. Роб-Грийе, Х. Кортасар и др. Американский литературовед П. де Ман говорит о том, что литература оказывается вымыслом не из-за отказа признавать действительность, а потому, что «не существует априорной уверенности, что язык функционирует по принципам, тождественным или хотя бы близким к тем, что лежат в основе действительности» [Ман 2004: 120]. Ж. Деррида отмечает, что метафизику нельзя разрушить, не используя её же понятий, а любые «призывы покончить с метафизикой уже облечены в форму метафизики, уже несут в себе её логику», т. е. в самом языке заложена необходимость самокритики, сам язык ставится под вопрос [Деррида 2004: 49–55], а вопрос об истинности/ложности обязан своим появлением языку и вне языка не существует [Лакан 2004: 151]. Таким образом, любой авторский текст склонен исказить замысел автора и никогда не равен самому себе. Кинематограф, исходящий из внеязыковой природы и на первых этапах ограниченный лишь движимыми картинками, позволяет человеку вырваться из языковых оков и ощутить непосредственное дорефлективное бытие в мире, что, казалось бы, разрешает проблему истинности и ложности, накладываемую языком [Прозерский 2011]. Именно в таком отрыве от языка многие видели цель ки-

но, вытесняя его из мира художественного осмысления реальности и ограничивая его возможности лишь документированием действительности. Однако представляется, что такой взгляд на кинематограф и его функцию несколько утопичен, т. к. уже в немых документальных фильмах появляется сценарий или план, чей основной инструмент – язык. Более того, кино разговаривает на своём, экстралингвистическом языке, который не менее субъективен: ракурс камеры, планы, монтаж и другие средства киновыразительности неизбежно вносят в киноленту авторский взгляд. Однако нельзя отрицать, что кино как итоговый продукт способно доносить идеи до зрителя «без слов», поскольку киноповествование «идёт не по каналу слов, а другими путями, по линии взаимодействия звука и изображения <...>. Движение мыслей, движение идей идёт по многим проводам, но в одном направлении, к одной цели» [Вертов 1966: 132]. Такая способность кино оторваться от лингвистики языка, избавиться от явного словесного повествователя позволяет преподносить всё происходящее на экране как объективную действительность, создавая иллюзию «истинности», «правдивости» показанных событий.

Проблема субъективности/объективности повествования перекликается с вопросом об авторском начале. Место автора в произведении – одна из центральных проблем теории литературы второй половины XX в. Смерть бога, которую постулирует Ф. Ницше в конце XIX в., и растущее недоверие к языку неизбежно ведут к смерти автора, который является демиургом собственного художественного мира («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1)). Так, Р. Барт, как и В. Изер, подчёркивает несостоятельность гуманистических идей, где ключевой фигурой письма является автор. Он говорит о необходимости смерти автора ради рождения читателя, т. к. именно он сводит «воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [Барт 1994: 391]. Согласно М. Фуко, литера-

тура, освобождённая от необходимости выражать что-либо, замыкается на себе и становится не более чем игрой знаков, в которой автору принадлежит «роль мертвеца». Он полагает, что если автор и остался, то его необходимо искать в дистанции между биографическим автором и вымышленным повествователем [Фуко 2004: 71–73].

В кинематографе авторское начало своеобразно. Образность, сюжетная линия, ход действия и др. в кино основаны на совместном творчестве большой группы людей, вклад каждого из которых играет важную роль, будь то режиссёр, сценарист, актёры, продюсер, операторы или художники по гриму. Иначе говоря, автор в кино коллективный, хотя, безусловно, некоторые участники процесса имеют больший вес в создании кинокартины, например, режиссёр. Зритель как бы остаётся один на один с фильмом и его героями, автор же отходит на второй план, т. е. киноавтор в некотором смысле изначально «мёртв», он не существует как отдельная личность, на которой строится произведение.

С переносом акцента с творца на воспринимающего субъекта широкое применение в литературоведение получает рецептивная критика. Г. Р. Яусс видит эстетическую ценность литературного произведения в реакции на него первых читателей, как оно при появлении «удовлетворяет, превосходит, обманывает или разочаровывает их ожидания» [Яусс 2004: 196]. В. Изер также подчёркивает, что «анализ литературного произведения должен принимать во внимание не только текст произведения, но в равной степени наши ответные действия по отношению к нему» [Изер 2004: 201]. Истинный же текст, по В. Изеру, возникает лишь «из встречи написанного текста с индивидуальностью читателя, с его личным жизненным опытом, с его сознанием, с его видением мира», так реализуется заложенная в тексте интенция [Изер 2004: 213–217]. Этот принцип позаимствовали и теоретики кино (например, Дж. Г. Бойем). Так, основным критерием успешности экранизации литературного произведения



становится реакция воспринимающего субъекта, сравниваются читательское и зрительское восприятия, иначе говоря, «подготовленный» зритель сравнивает образ, созданный его воображением, с образом на экране. Однако с этой позиции невозможно достичь «верности» оригиналу, т. к. любое литературное произведение имеет несколько прочтений, и кинематографисты могут лишь надеяться, что их понимание оригинала совпадёт с пониманием других [McFarlane 1996: 7–8].

Подводя итоги, заметим, что постмодернизм, пришедший на смену модернизму, стирает границы между высокой и массовой культурой, а центральной проблемой становится крушение искусства и эстетики, невозможность «вырваться из плена прошлого» [Джеймисон 2004: 274–279]. Искусство превращается в товар и не стремится более ни переменить мир, ни воспроизводить его потому, что «не осталось действительности, которая сама по себе не была бы образом, спектаклем, подобием, приятным вымыслом» [Иглтон 2004: 298]. Кинематограф, будучи своего рода порождением эпохи модернизма, как ни одно другое искусство отвечает запросам современности. Тиражность фильма разрушает границу «оригинал / копия» и позволяет производить огромное количество равных по художественной ценности артефактов, делая его широкодоступным способом получения информации и мощным средством манипуляции массовым сознанием [Агафонова 2008: 8–11]. Если в начале своего пути кинематограф часто и во многом опирался на поэтику литературы (так, Д. У. Гриффит позаимствовал из литературы идею одновременного развития нескольких сюжетных линий, лежащей в основе параллельного монтажа), то со временем многие писатели видят вдохновение в кинопоэтике и начинают активно экспериментировать с применением киноприёмов в литературе. Можно заключить, что развитие кинематографа и литературы в XX в. представляет сложный и взаимосвязанный процесс, в котором оба искусства оказали значительное влияние друг на друга.

## 6. ВЛИЯНИЕ КИНО НА ПОЭТИКУ РОМАНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

В XX в. литература, как и другие классические искусства, вынуждена пересмотреть своё место и функции. Это время экспериментов, переосмысления накопившегося опыта и устоявшихся структур, поиска новых повествовательных форм, иначе говоря, время разрушения старого и создания нового. Общие идеи и некоторая «усталость» от старых идеалов проявляется в работах многих писателей XX в. независимо, будь то «новый» французский, «новый» латиноамериканский или «новый» американский роман (см. об этом [Bertens, Fokkema 1997: 3–42]). Наступила так называемая «эра подозрения», говоря словами Н. Саррот, подозрения ко всему окружающему миру, к самой действительности, способам её познания, осмысления и, главное, запечатления. И актуализируется это подозрение через искусство. Намечаются две тенденции: противопоставление постмодернизма модернизму и стремление уничтожить границу между элитарным и массовым искусством, при этом второе, как представляется, тесно связано с первым. Таким образом, многие произведения середины и второй половины XX в. направлены на переосмысление «прошлого», как писал У. Эко, «раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [Эко 1997: 635]. В. Изер отмечает, что литература представляет собой уже не бегство от действительности и не её подмену, но отклик на эту действительность и её интерпретацию, являясь необходимой составной частью человека как существа интерпретирующего. Литература сегодня выступает наследницей мифа, «чья основная функция состояла в смягчении первобытного ужаса с помощью образов» [Современная литературная теория 2004: 43].

С другой стороны, в рамках эстетических исследований на первый план выходит эстетика кино [Прозерский 2011: 797].

Это связано прежде всего с тем, что теория фотографии и кино формирует совершенно новые принципы эстетического отношения к миру, становится лабораторией разработки новой теории чувственности [Прозерский 2011: 802]. Неудивительно, что литераторы активно заимствуют средства выразительности кино (см.: [Marcus 2015, Николаева 2013]). Кинематографичность в литературном тексте может проявляться, с одной стороны, в применении киноприёмов в повествовании, в том числе – монтажной техники композиции, что позволяет воспроизвести происходящее в динамике, а, с другой – через обращение к миру кино в самом тексте произведения [Асеева 2010: 9]. Так, монтаж активно используется в некоторых театральных постановках, таких как вербатим и калейдоскопическая драма, для которых он является ключевым организующим элементом. Однако представляется, что наиболее явно идеи эпохи постмодернизма, в том числе и обращение к кинематографической поэтике, реализуются в романе, который является самым «податливым» и гибким из всех литературных жанров, поскольку «он в разных отношениях переходит свои границы (“трансцендирует” себя)», но этим и утверждает себя как универсальный поэтический жанр» [Михайлов 1997: 462]. Рассмотрим, как развивались поэтика романа и кино в XX в. и определим, что же делает романное повествование кинематографичным.

Поэтика кинематографа оформляется постепенно на протяжении всего XX в., трансформируясь вместе с развитием технических возможностей (появление звука, цвета, спецэффектов, компьютерной графики и т. д.), и продолжает совершенствоваться сегодня. То, что современный зритель воспринимает в фильме как само собой разумеющееся (например, дрожание листа на ветру), на момент зарождения седьмого искусства вызвало наибольший интерес. Умение «отделять главное от вторичного в содержании кадра» вырабатывается постепенно и составляет основу современного киноповествования [Разлогов

2015: 11]. Безусловно, поэтика кино многое заимствует от романного повествования, «подобно тому как фотография заняла и обрабатывает земли, покинутые живописью, кино подбирает и совершенствует то, что ему отдал роман» [Саррот 2000: 213]. Очевидно, что «кинематограф никогда не отрывался от литературного древа», заимствуя не только сюжеты, но и «основы эстетической культуры» [Асеева 2010: 8]. «Осмысление зрителями содержательной стороны фильма работает по литературной модели» [Березовчук 2000: 232], и именно общий повествовательный принцип, заложенный в обоих видах искусства, делает возможным экранизацию романов и других литературных произведений (см. подробнее [Агафонова 2008; McFarlane 1996]). Игровой кинематограф продолжает «психологическую и натуралистическую традиции» литературы, однако киноповествование имеет преимущество: оно «поминутно извлекает нас из нашего душевного уюта и бросает навстречу открывшемуся перед нами миру, делая это с такой грубой силой, какой тщетно было бы искать в соответствующем тексте – романе или сценарии» [Роб-Грийе 2005: 535].

Тем не менее, средства выразительности кино отличаются от литературных и часто имеют внеязыковой характер, благодаря чему кинематограф обладает собственной, уникальной поэтикой, основанной на его синтетической природе. Иначе говоря, поэтика кинофильма вырастает из «взаимодействия разноуровневых и разнопорядковых художественных слагаемых» [Агафонова 2008: 112], важную роль среди которых играет звуковая составляющая кино, которая не сводится к звучащей речи, но выходит далеко за её пределы: звуки и шумы внутри и за пределами кадра, фоновая музыка и др. Однако и в литературе возможно достижение похожих эффектов. Так обращение в тексте к тем или иным музыкальным произведениям задаёт повествованию определённый тон, атмосферу, выполняя функцию кинематографического саундтрека (например, джаз в произведениях битников или

Х. Мураками). Также и повторяющийся визуальный образ или цвет могут играть ключевую роль как в киноленте, так и в литературном произведении. Тем не менее, именно слияние картин-ки, цвета, звукового ряда, которые могут воздействовать на органы чувств одновременно, создаёт иллюзию реальности происходящего, даёт «возможность представить как нечто бесспорно объективное грёзу или воспоминание, словом, что-то из сферы воображения» [Роб-Грийе 2005: 595–596], «иллюзорный аналог жизни» [Березовчук 2009: 269]. Эта особая способность кино выдавать сон за явь, вымысел за действительность и привлекает наибольший интерес исследователей из разных сфер, в том числе литераторов и психоаналитиков. Позволим себе сделать вывод о том, что стремление к созданию иллюзии реальности, правдивости описываемых (показываемых) событий, псевдодокументальности повествования в литературном тексте XX в. во многом вдохновлено именно поэтикой кино.

Иллюзорность восприятия происходящего на экране как реального обуславливает специфику кинематографического хронотопа: время в нём всегда настоящее. Преодоление «оков» настоящего времени возможно, например, с помощью «флешбэков» или закадрового голоса повествователя. Однако и в таком случае действие будет разворачиваться перед зрителем в настоящем, хотя позиционироваться будет как уже произошедшее. Время и пространство в кино условны. Время в кино – «текуче», оно не привязано к конкретному пространству, что позволяет заполнить кадр как угодно [Тынянов 1977: 320]. Представляется, что воссоздание такого условно настоящего времени в романном тексте позволяет в некоторой степени достичь той квазидокументальности, иллюзии объективности, которую создаёт просмотр фильма, а также поместить читателя внутрь повествования, сделать его участником разворачивающихся событий.

Иллюзия объективности киноповествования также во многом достигается благодаря кажущемуся отсутствию автора. Автор

фильма всегда коллективный: сценарист, режиссёр, оператор, актёры, монтажёр и т. д. Каждый участник процесса сотворения киноленты вносит свой вклад в итоговый продукт: сценарий может неоднократно переписываться и дорабатываться разными сценаристами, режиссёр также вносит свои коррективы в кино-сценарий, актёры могут импровизировать или менять/добавлять черты характера героев и пр. Вместе с тем, этот коллективный автор остаётся «за кадром», что усиливает псевдодокументальность, правдоподобность происходящего на экране. Стремление к освобождению текста от автора характерно и для литературы XX в.: «в традиционном романе авторская интерпретация непрерывно сопровождает героя, ни на минуту не оставляя его в покое, присваивает его, уничтожает, снова и снова отбрасывает в иную – нематериальную и непрочную, все более далекую, все более расплывчатую – действительность» [Роб-Грийе 2005: 536]. О том, что автор довлеет над персонажами, размышляет и Н. Саррот в работе «Прямой и скрытый диалог. Разговор и под-разговор» (см. подробнее [Саррот 2000: 215–253]). Автор самоустраняется, растворяется в произведении, «умирает» ради рождения читателя [Барт 1994]. Без читателя роман более не существует, не является самодостаточным, он рождается лишь в читательской интерпретации, именно поэтому автор старается увлечь читателя в процесс сотворения романа [Wright 1982: 180–186]. Мнимое отсутствие автора, таким образом, сближает романную поэтику с кинематографической, наделяя героев «свободой действий» и усиливая «правдивость» повествования.

Заметим, что «устранению» подвергается не только автор, но и герой и сюжет. Писатели отказываются от «героя» и «истории», ставя текст, само повествование на первое место. Так, французские новороманисты утверждали, что «от персонажа осталась только тень» [Саррот 2000: 210]. Похожие идеи позже высказывал и другой французский писатель – А. Надо. Он отмечал «вторичность» персонажа по отношению к тексту и полагал,

что возможно создать хороший роман без героя, т. к. важна лишь сама материя «книги» (см. об этом [Пестерев 2001: 8]). Вслед за героем исчезает привычная «история», т. е. сюжет. Если в традиционном романе в основе лежит биография центрального персонажа, которая «строится как непрерывная сюжетная линия, имеющая завязку, кульминацию, развязку» [Аствацатуров 2007: URL], то в произведениях постмодернизма мы сталкиваемся с «фрагментарностью». «Материя» такого романа состоит из множества лоскутов, часто не связанных или слабо связанных друг с другом, среди которых нельзя выбрать центральный, ключевой эпизод. Такую организацию романа можно наблюдать уже в первой половине XX в., например, у Г. Миллера в романе «Тропик рака» (*Tropic of Cancer*, 1934) (см. об этом [Аствацатуров 2007: URL]). Г. К. Косиков отмечает, что в современном романе «дисгармонична сама исходная ситуация», а конфликт «имманентен миропорядку», поэтому действия/бездействие героя «не приводят к преодолению конфликта, но лишь выявляют, а зачастую и усугубляют начальную дисгармонию» [Косиков 1993: URL]. Подобные идеи также находят отражение в кинематографе. Так, ещё Д. Вертов предлагал избавиться от сценария и фиксировать мир таким, каков он есть. Очевидно, что желание запечатлеть действительность сближает оба искусства.

Примечательно, что мгновенность киноповествования сближает его более всего с «потокосознанием» [McFarlane 1996: 18–19], который получил широкое распространение в литературе начала прошлого века. Именно «поток сознания» оказывается структурно ближе к онирической и кадровой природе кино: сменяющие друг друга образы, кажущиеся на первый взгляд произвольными, всегда находятся в тесной взаимосвязи друг с другом и призваны показать потаённое, скрытое, внутренние переживания героя, возможно даже прикоснуться к бессознательному. Безусловно, «поток сознания» является самостоятель-

ным литературным приёмом, однако представляется, что именно такой тип повествования – одна из точек соприкосновения романной поэтики и поэтики кино, позволяющая наделить текст определённой кинематографичностью при использовании других фильмовых черт.

Другой отличительной чертой кино является его кадровая структура. Любой фильм строится из кадров, словно дом из кирпичиков. Кино ограничено рамками кадра, из которых стремятся «вырваться» наполняющее его образы. Согласно Ю. М. Лотману, именно этот конфликт составляет одну из основ иллюзии реальности внутреннего пространства кино [Лотман 1973: 110]. С. И. Фрейлих говорит о том, что благодаря рамке кадра пространство становится состоянием, а кадр сам по себе является одновременно и содержанием и формой [Фрейлих 2015]. Способы организации и расположения кадров в фильме породили основной киноприём, к которому чаще других обращаются в литературе, – монтаж, окончательно сформировавшийся как полноценное средство художественной выразительности фильма в первой половине XX в. Именно это фотогеническое движение внутри кадра и от кадра к кадру способно тоньше передать психологию [Ямпольский 1988: 159–160]. Так, широкое распространение получил параллельный монтаж Д. У. Гриффита, при котором поочерёдно освещаются события, происходящие одновременно. Примечательно, что подобную повествовательную организацию режиссёр позаимствовал именно из литературы, и уже в переосмысленном, переработанном виде параллельный монтаж вновь вернулся в литературный текст. Другой распространённый вид монтажа – перекрёстный – устанавливает связь между прошлыми и настоящими событиями, что также применимо к литературному тексту. Интеллектуальный монтаж, устанавливающий связь между кадрами, основываясь на их внутреннем единстве и ассоциациях, также нередко применяется в романном повествовании.



Кинематографичность часто проявляется в литературном тексте через обращения к кино как факту бытия, объекту массовой культуры, что тесно связано с тенденцией изображения повседневности в искусстве. Желание взглянуть на прошлое иначе, в совокупности с повышенным интересом к массовому, в некотором роде вторичному, искусству выливаются в пародийность, травиствирование, становится актуальна «игра» с популярными жанрами и поп-культурой. Для западного постмодернизма характерно «использование многообразных образцов западной массовой культуры в качестве одного из языков гибридно-цитатного сверхязыка симулякров» [Скоропанова 2001: 66]. Определяющей чертой поэтики постмодернистского романа становится полистилистика, которая проявляется во взаимодействии художественных систем, в смешении жанров и жанровых форм, в многочисленных цитатах и аллюзиях («цитатное мышление»), в соединении языковых стилей [Пестерев 2001: 23]. Киноцитаты получают в литературе широкое распространение; они обращаются к общекультурному опыту читателя, участвуя в построении диалога между текстом и читателем, автором и читателем. Вместе с тем кино проникает в литературный текст как неотъемлемая часть повседневности, с которой сталкивается каждый.

Кино как новое синтетическое искусство, способное не только фиксировать действительность с поразительной объективностью, но и наоборот – превращать сон, фантазию в реальность, привлекало внимание писателей модернистского и постмодернистского толка. В то время как кинематограф заимствовал сюжеты из литературы, писатели стали активно прибегать к киноприёмам в поисках новых повествовательных форм. Иногда использование «плодов» седьмого искусства доходило до того, что критики замечали: «современные романы – не что иное, как неудавшиеся фильмы; кинокамере следовало-де принять здесь эстафету у выдохшегося литературного письма» [Роб-Грийе

2005: 594]. Однако представляется, что такое «сотрудничество» литературы и кино, их параллельное развитие с оглядкой друг на друга позволило преодолеть устоявшиеся конвенциональные взгляды на природу и назначение обоих и говорить о кинематографичности в литературе, которая проявляется как в использовании разнообразных художественно-стилистических и композиционно-повествовательных приёмов (монтаж, условность пространства-времени, динамичность, создание иллюзорной объективности и др.), так и в многочисленных отсылках и аллюзиях к миру кино (см. [Мартьянова 2002]). Н. Б. Маньковская отмечает, что именно стирание границ между разными видами искусства (литературой, кино, театром, музыкой и др.) вместе со смешением жанров и стилей позволило возникнуть «металитературе», которая знаменует «неограниченные комбинаторные возможности языковой игры» [Маньковская 2000: 180].

# ФОРМИРОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ М. ПУИГА

---

## 1. СТАНОВЛЕНИЕ М. ПУИГА КАК ПИСАТЕЛЯ И РОМАН «ПРЕДАТЕЛЬСТВО РИТЫ ХЕЙВОРТ»

Первый роман Мануэля Пуига «Предательство Риты Хейворт» носит автобиографический характер. Как отмечал М. Пуиг, его детские воспоминания просто рвались наружу [King 1989: 286–287], и он начал работу над киносценарием о жизни в небольшом аргентинском городе Хенераль-Вильегас. Однако постепенно сценарий перерос в роман [Ливайн 2003]. Таким образом, кинематографичность, предполагаемая сценарием, в некоторой степени сохранилась и в итоговом романном тексте.

### 1.1. ПОЭТИКА КИНО В ПОЭТИКЕ РОМАНА

Структурно роман состоит из двух частей, в каждой из которых восемь глав. Части не имеют заглавий, а названия глав указывают на место, действующие лица и время действия: «В доме родителей Миты, Ла-Плата, 1933», «В доме Берто, Вальехос, 1933», «Тото, 1939», «Тете, зима 1942», «Делия, лето 1943», «Дневник Эстер, 1947» и др. [Puig 1968]. Автор, таким образом, создаёт экспозицию, в которой разворачивается действие, по сценарному типу или подобно тому, как это делается в драматическом произведении. Кроме того, заглавия помогают читателю ориентироваться среди многообразия персонажей, населяющих провинциальный город, и устанавливают между главами отношения по принципу монтажа: например, главы 1 и 2 разворачиваются одновременно (параллельный монтаж), что позволяет автору показать одни и те же события с разных точек зрения.

От кинематографа роман позаимствовал и кажущуюся самостоятельность героев. В произведении нет единого повествова-

теля, каждый персонаж сам рассказывает свою историю (диалоги, внутренние монологи, дневниковые записи, письма и др.), автор отходит на задний план и уподобляется беспристрастной камере, которая фиксирует происходящее. Так, критики отмечали, что знают, как говорят герои М. Пуига, но не знают, как говорит сам писатель [Speranza 2000a: 4]. Представляется, что между героем и автором устанавливается третий тип отношений, по М. М. Бахтину: «герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершен» [Бахтин 1986]. Подобное «отсутствие» автора позволяет создать иллюзию объективности повествования, заставляет читателя поверить в происходящее.

Отличительной чертой романа является диалогичность, которая, прежде всего, проявляется в формально-композиционной организации текста – диалогах без авторского комментария, которые напоминают киносценарий. Подобных диалогов в романе три: 1 глава («В доме родителей Миты, Ла-Плата, 1933»), 2 глава («В доме Берто, Вальехос, 1933») и 4 глава («Разговор Чоли и Миты, 1941»). Первый диалог, точнее – полилог, происходит в доме родителей Миты, которая вышла замуж и уехала в другой город. Заметим, что прототипом героини является мать писателя. В диалоге нет ни авторских слов, ни указаний на то, кто говорит, как это принято в сценариях или пьесах. Лишь собственно из реплик мы постепенно понимаем, что в разговоре участвуют не два человека, а гораздо больше: здесь и мать героини, её сестра, подруга, отец и др. Диалог становится живым, подвижным, естественным от того, что герои постоянно перескакивают с темы на тему, отвлекаются, что-то вспоминают, вставляют ремарки и т. д.:

- El marido de Mita es idéntico a Carlos Palau, siempre lo dije.
- Más o menos, tanto como idéntico no.

– Parte de la familia de los Palau todavía vive en el mismo conventillo.

– Pero nunca creí que Mita se acostumbrara a vivir en un pueblo.

– Lo que los pollos se comen primero es las sobras de la comida, primero que el maíz.

– Abuelito ¿cuál es el pollo que vas a matar para el domingo? [Puig 1968: 5].

Второй диалог происходит в то же время, но в доме Берто, мужа Миты, между служанкой и няней, которая сама ещё почти ребёнок. Сюжетно вторая глава даёт представление о том, как протекает жизнь в провинциальном городке, с какими трудностями приходится сталкиваться девушкам из небогатых семей, а также об отношениях Берто и Миты и характерах этих персонажей. При этом образ Берто двойственен: если в семье Миты его считают приятным и воспитанным человеком, то, наблюдая за его поведением в собственном доме, мы понимаем, что на самом деле он вспыльчивый, строгий, авторитарный. Тот факт, что главы датируются одним годом, позволяет рассматривать их как своеобразный «диалог» (или параллельный монтаж): в первой главе семья Миты обсуждает, как идут её дела и как протекает её жизнь в другом городе, а вторая глава даёт ответ на интересующие их вопросы. Так, с начальных глав автор даёт понять, что роман – большой полилог, в котором сплетаются разные голоса, сталкиваются разные точки зрения. Структурно беседа организована как и в первой главе: разговор прислуги словно разворачивается перед «объективом» статичной кинокамеры, которая фиксирует всё, что происходит в доме, не разделяя события и персонажей по сюжетной значимости. Так, в беседу девушек влетают реплики других людей, например, Берто, которому мешает работать плачущий ребёнок: «¡Amparo! ¡Nacé callar a ese chico que estoy trabajando!» [Puig 1968: 13]. Или молочника, доставившего продукты: «¿Cuántos litros de leche quieren que les deje?» [Puig 1968: 14]. При этом понять, кому принадлежат сло-

ва, можно только из их содержания. Автор словно оставляет читателя наедине с героями, позволяя ему самому судить об их поступках и характерах. Невидимый «наблюдатель» оказывается вездесущим: тихо сказанные слова няни ребёнку могут остаться незамеченными для служанки, но не для «камеры», которой удаётся «проникнуть» всюду. С помощью таких диалогов М. Пуигу удаётся не просто выхватить «кусочек действительности», а усилить ощущение объективности повествования.

Третий диалог отличается от предыдущих двух, т. к. в нём присутствуют слова только одного из героев, словно «камера» стоит в комнате Чоли, а потому не может «показать» Миту, находящуюся на другом конце телефонного провода. Лишь из слов Чоли, её реакции, вопросов и ответов угадывается содержание беседы в целом и реплик Миты. Например, когда они разговаривают о своих мужьях, Чоли признаётся, что с ужасом вспоминает двенадцать лет брака. А в следующей реплике девушка говорит, что всё ради ребёнка: «Por mi nene, o si no doce años tirados a la calle» [Puig 1968: 31]. Становится очевидно, что Мита спрашивала, почему та терпела. Так, основываясь на неполных данных, читатель может приблизительно реконструировать «утраченную» часть. Подобные диалоги не только драматизируют повествование, сближая текст с пьесой или киносценарием, но и создают эффект, подобный просмотру фильма на большом стереоэкране, когда автор исчезает, а зритель (читатель) оказывается на месте объектива кинокамеры, следящей за персонажами. Тем не менее, присутствие автора в романе очевидно: именно он определяет «ракурс» камеры, решая, что, когда и каким планом «показать» читателю. Заметим, что такие диалоги, в которых герои свободны от авторского «диктата», станут характерной и отличительной чертой писателя.

Роман диалогичен и в бахтинском понимании, в рамках которого диалог рассматривается как неотъемлемая часть бытия, как способ существования. «Диалог» с точки зрения

М. М. Бахтина не сводится к композиционной форме речи. Поскольку «каждая реплика сама по себе монологична (предельно маленький монолог), а каждый монолог является репликой большого диалога» [Бахтин 1963: 296], можно говорить о том, что диалогичность в «Предательстве Риты Хейворт» устанавливается на уровне текста как целого, т. к. монологические главы ведутся от лица разных персонажей, которые спорят друг с другом. Именно независимость героев друг от друга, их индивидуальный взгляд на вещи и окружающий мир позволяют достичь в романе многоголосия [Яндль 2014: 113]. Несмотря на то, что остальные тринадцать глав представляют собой монологический текст, они выражают разные точки зрения на жизнь и устои провинциального аргентинского городка, персонажи опосредованно вступают в полемику друг с другом, предлагая читателю взглянуть на ситуацию с разных сторон. Главы превращаются в своего рода «свидетельства», «показания» разных жителей Вильегаса, и роман приобретает черты квазидокумента, что усиливает его суггестивность и сближает с кинематографом в том плане, что любой фильм по своей природе документален, поскольку «непосредственно апеллирует к реальности» [Аронсон 2003: 132].

Кроме того, повествователь постоянно усиливает ощущение дискуссии: обращается к гипотетическому собеседнику, задаёт вопросы, не всегда риторические, спорит с самим собой, проигрывает вымышленные или настоящие диалоги с другими персонажами и т. д. Словно камера оказывается «внутри» персонажа и теперь мы видим мир не со стороны, а глазами одного из героев. Так, Тото, сын Миты, рассказывает о театральной постановке (глава 3). Он задаётся вопросом, почему мама не смогла пойти вместе с ним и отцом, и сам на него отвечает: «¡mami! ¿por qué no viniste? con papí, porque mami de turno en la farmacia se perdió todos los números que hicieron los chicos de la Escuela 3» [Puig 1968: 32]. Учительница музыки (глава 15) в своих записях задаётся вопросом, почему она вообще это пишет («¿Pero qué

estoy escribiendo hoy?» [Puig 1968: 189]) или вспоминает, о чём её спрашивал Тото и что она отвечала («Me preguntó entonces qué haría yo si no creyera más en Dios, y le respondí que en ese caso me mataría» [Puig 1968: 192]). Герои цитируют фразы, реплики, слова других персонажей, реагируют на них, часто спорят, выражают недовольство или несогласие. Например, Тете в шестой главе вспоминает слова Тото и не соглашается с ним: «Y el Toto nunca va a misa “tu papá vendió la imprenta por culpa de tu mamá” ¿qué sabe él?» [Puig 1968: 71]. Или пересказывают сам разговор, как Тете в своём дневнике (глава 12): «empezaste hablando de cine pero de repente cambiaste de tema: “Tenemos que volvernos temprano el domingo, sin ir a Adlon” dijo – “¿por qué?” respondí – “Es que el tiempo no alcanza, yo te tengo que acompañar con Héctor hasta tu casa y llegar a tiempo al colegio antes de las nueve y media” dijo» [Puig 1968: 160]. Даже школьное сочинение «направлено» на собеседника: «¿nos prestarán atención? ¿o les será imposible escucharnos?» [Puig 1968: 169]. Диалог, таким образом, устанавливается не только между героями романа, но и между автором и читателем, автором и героями, что возможно благодаря «внутреннему сущностному равенству» [Хализев 2004: 193]. Писатель «втягивает» читателя в повествование, позволяя узнать мысли и переживания героев, заглянуть в их внутренний мир, стать их собеседником.

Точку в диалоге на уровне всего текста ставит письмо Берто, которое является последней главой романа и датируется 1933 г., т. е. тем же годом, что и первые две главы. Кроме того, это единственная глава, написанная от лица Берто. Так в историю добавляется ещё одна точка зрения, которая до этого оставалась неизвестной. Повествование заканчивается тем, с чего началось: история, заиклившись, позволяет читателю получить ответы на вопросы, которые возникали с первых глав романа, и понять отношения в семье Тото, взгляды самого Берто. Можно сказать, что автор прибегает к перекрёстному монтажу, возвращая чита-



теля в прошлое. Из последней строки письма (и романа) мы узнаём, что оно никогда не будет отправлено: «Esta carta va al tacho de la basura, para vos no pienso gastar un centavo en estampilas» [Puig 1968: 203]. С одной стороны, это означает окончание диалога, а «когда диалог кончается, всё кончается» [Бахтин 1963: 363]. С другой стороны, Берто рассказывает в самом письме о планах это письмо выбросить, обращаясь к гипотетическому собеседнику, которым может быть читатель. Как отмечает Х. Амикола, это письмо не только играет решающую роль в понимании произведения, но и выражает конфликт автора с его семьёй [Amicola 1997: 4].

Благодаря обращённости к собеседнику текст романа воспринимается как развивающийся здесь и сейчас. Даже когда повествование идёт в прошедшем времени, когда герои вспоминают о тех или иных событиях, читатель ощущает себя в моменте повествования, словно он оказался на одной кухне со старым другом, который жалуется на жизнь, или наблюдает за человеком, размышляющим вслух. Подобный эффект присутствия сближает роман с кинофильмом, в котором время всегда настоящее. Кинематографичность также усиливается благодаря «вездесущности» камеры, фиксирующей «жизнь как она есть», даже в самых неприглядных её проявлениях. Манипулируя кинематографическими приёмами, М. Пуиг создаёт иллюзию реальности, правдоподобности изображаемого города и его жителей, переносит читателя в аргентинскую глубинку, позволяя ему стать свидетелем провинциального быта тех лет, а главное – вступить в опосредованный диалог с автором.

## 1.2. КИНЕМАТОГРАФ В СЮЖЕТЕ РОМАНА

Как известно, кинематограф играл важную роль в жизни М. Пуига с ранних лет. Ещё ребёнком он попал на первый киносеанс и постепенно, преодолев страх темноты, влюбился в седь-

мое искусство. Волшебный мир голливудского кино с красивыми актрисами и галантными актёрами контрастировал с реальностью аргентинской провинции, где царили консервативные устои и убогость жизни. Кино было единственным развлечением в небольшом городе, и именно в нём писатель видел утешение, оно стало для него своеобразным способом эскапизма. Как признавался сам М. Пуиг, роман «Предательство Риты Хейворт» стал результатом его столкновения с реальностью после стольких лет бегства в мир кинематографа (см. [Vivancos Pérez 2006: 635]). Этот писательский опыт находит отражение в образе Тото.

Начиная с первого монолога Тото (глава 3), автор постоянно подчёркивает значимость кинематографа в жизни героя, которая с возрастом лишь крепнет. Как и М. Пуиг, маленький Тото часто ходит в кино с мамой и очень дорожит этим: «Se llama El gran Ziegfeld y por suerte este jueves mamá puede ir al cine, no va a estar de turno en la farmacia» [Puig 1968: 25]. Кино является для ребёнка главной наградой и развлечением: «El día de mi cumpleaños nos compramos una torta y después vamos al cine» [Puig 1968: 29]. Будучи ещё малышом, Тото уже воспринимает фильмы очень серьёзно, размышляет об их содержании, старается понять, что скрывается за движением камеры, ракурсом, различными киноприёмами: «y ella ve aparecer a ella y él transparentes, que se imagina que después de muerto siguen bailando y se van cada vez más lejos y se van naciendo chiquitos y por ahí dan vuelta detrás de unas plantas y ya no se ven más ¿dónde van, mami?» [Puig 1968: 24]. Он искренне сопереживает героям и совсем не понимает людей, которые относятся к кино иначе: «“¿sabes una cosa, Pocha? en el cine había en la fila de adelante una viejita que lloraba” y la Pocha se ríe ¡la Pocha es mala!» [Puig 1968: 25]. И хотя его взгляд на мир ещё наивен, очевидно, что кинематограф по-настоящему увлекает малыша. Именно такая погружённость в волшебный мир кино в дальнейшем во многом определит характер и мировоззрение этого персонажа, а также сыграет решающую роль в

формировании центрального конфликта романа. Как отмечает Р. А. Кампос, актёры, актрисы и фильмы являются частью самого Тото как персонажа, и понять его можно только через них [Campos 1985: 122]. С этим сложно не согласиться.

Кинематограф и отношение к нему Тото показывают иначе – отличие героя от всех, кто его окружает, в особенности – от типичного образа мальчика/мужчины. Так, именно кинотеатр является местом, где Тото в детстве приходится посещать женскую уборную, поскольку мама не может зайти в мужскую, а сам он не дотягивается до выключателя, чтобы включить свет. Этот эпизод противопоставляет Тото другим мужским персонажам – Эктору, Берто и Кобито, которые воплощают типичный для патриархального общества образ мужчины: грубый, властный, сильный, активный и т. д. Эпизод с туалетом показателен ещё и потому, что демонстрирует отсутствие отца в жизни ребёнка, и в очередной раз подчёркивает сильную связь Тото с матерью, что во многом повлияет на его развитие (идея, которая будет появляться и в других романах М. Пуига). Сам процесс просмотра фильмов также способствует поляризации Тото с другими мужскими персонажами: в то время как другие мальчишки смеются и шутят над фильмами («el Héctor y todos los chicos se ríen cuando los artistas cantan» [Puig 1968: 25]), Тото воспринимает происходящее на экране с искренним интересом и считает, что фильмы лучше всего: «más lindo que todo son las cintas» [Puig 1968: 48].

С возрастом отличия Тото от других мальчиков становится лишь очевиднее, что также показано с помощью кино. Например, Тото не хочет учиться кататься на велосипеде, а предпочитает вырезать артистов из чёрно-белых газет и раскрашивать их цветными карандашами: «él en vez de hacerle caso al padre de practicar con la bicicleta se pone a recortar artistas del diario y a pintarlas con los lápices de colores» [Puig 1968: 66] Вскоре «странности» ребёнка становятся слишком явными, и семья пы-

тается его перевоспитать, заставить его вести себя «по-мужски» и заниматься «мужскими» делами, при этом главным наказанием за неповиновение становится запрет на походы в кино: «*Mita le decía al Toto que le prohibía jugar más a la tienda y con las cosas de la Paqui robadas y pintar artistas porque no eran cosas de varones y que si lo veía otra vez lo iba a poner en penitencia y quedaba sin cine*» [Puig 1968: 74]. Тото тяжело переносит такое наказание и заболевает, но даже тогда всё, что он просит – это пересказ сюжета фильма «Интермеццо» («*Intermezzo*», 1939): «*Y lo único que quería en la cama era que le contaran la película Intermezzo*» [Puig 1968: 74]. Так, через Тото и кинематограф автор показывает отношение общества к тем, кто не «вписывается» в принятые стандарты, и давление, которое оказывается на «не таких». Это прослеживается с первых глав романа и до самого конца. Например, в четырнадцатой главе, когда Тото уже уехал учиться в Буэнос-Айрес, мы видим анонимку на имя директора школы, в которой о Тото отзываются в грубой форме. Иначе говоря, даже вырвавшись из оков провинциального города, Тото продолжает испытывать на себе давление общества, в которое он не вписывается. Очевидно, что вместе с любовью к кинематографу растёт пропасть между Тото и действительностью, где за каждым закреплена определённая социальная роль. Таким образом, фильмы и киноактрисы не только являются способом укрыться от неприятной действительности, но и становятся причиной оторванности Тото от общества и семьи. Представляется, что это не что иное, как попытка автора осмыслить своё детство и понять себя настоящего, проследить путь собственного становления.

Большое внимание в романе уделяется старлеткам, которыми восхищался и сам М. Пуиг. Образ кинодивы играет в произведении важную роль, что становится очевидным уже из названия романа: в нём присутствует имя знаменитой актрисы первой половины XX в. Риты Хейворт. В романе упоминаются многие голливудские звёзды тех времён, например, Фред Астер, Норма

Ширер, Ширли Темпл, Джинджер Роджерс, но лишь одна аргентинка – Меча Ортис. М. Пуиг всегда восхищался ранним американским кинематографом (так, он был крайне недоволен тем, что Х. Перон запретил показ североамериканских фильмов в Аргентине) и пренебрежительно относился к аргентинскому кино. Лишь одна аргентинская актриса, по признанию самого писателя, вызывала у него восхищение – Меча Ортис. Она всегда играла сильных роковых женщин, с характером, её образ кардинально отличался от всех женщин, с которыми он сталкивался в реальной жизни, именно поэтому она вызывала такое восхищение [Corbatta 1983: 608].

В романе постепенно выстраивается образ кинодивы: прекрасной, возвышенной, сильной, даже героической девушки. Так, Чоли в разговоре с Митой подчёркивает жертвенность киногероинь, которые, влюбившись, готовы на всё, даже расстаться с жизнью: «Y en una película cuando se enamora una siente que se muere por ese hombre, no le importa de nada, y sacrifica todo por seguirlo» [Puig 1968: 35]. Образ самоотверженной киногероини, жертвующей собой ради любимого, будет появляться и в других романах автора, например, в «Поцелуе женщины-паука». Любовь автора к кинодивам реализуется в образе Тото, который восхищается актрисами и проводит много времени, рисуя и раскрашивая их портреты, воспроизводя сценки из виденных им фильмов. С их участием он сам стремится быть таким же хорошим, как и они: «Pero yo no soy un pescadito malo, yo soy un pescadito bueno y le desato la soga y la Shirley Temple se escapa. Porque yo voy a ser bueno como la Shirley» [Puig 1968: 29]. Иначе говоря, Тото не просто восхищается актрисами, но хочет быть как они, что также характерно и для писателя: «no es tanto que él admirara a Greta Garbo, sino que quería ser Greta Garbo, ser el personaje que ella interpretaba» [Levine 2012: 51]. Заметим, что Тото не отделяет актёров от сыгранных ими героев. Он никогда не называет имена персонажей фильма, а использует имена ак-

трис и актёров, которые их играют: Ширли, Джинджер и др. Для ребёнка не существует грани между миром кино и действительностью, поэтому он так остро реагирует, когда одно противоречит другому. Именно привязанность к киноактрисам, закрепившийся за ними образ благородных и прекрасных девушек, несовпадение двух миров – кино и действительности – приводят Тото к конфликту с самим собой и окружающим миром.

В пятой главе происходит «предательство Риты Хейворт». Тото идёт в кино вместе с отцом (в первый и последний раз) и после обсуждает с ним киноленту. Берто говорит, что больше всего ему понравилась Рита Хейворт, и Тото, для которого важно мнение и авторитет отца, так мало уделяющего время мальчику, с ним соглашается: «papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista, y a mí me empieza a gustar más que ninguna también» [Puig 1968: 55]. Однако в фильме «Кровь и песок» («Blood and Sand», 1941 г.), который они смотрели, Рита играет отрицательного персонажа, предаёт главного героя («Y a veces pone cara de mala, es una artista linda pero que hace traiciones» [Puig 1968: 55]), а это расходится с образом доброй, самоотверженной героини. Тот факт, что Берто так больше никогда не пошёл с Тото в кино оставляет дилемму ребёнка неразрешённой. Он пытается принять выбор отца, но не может: «no la cara traicionera de Rita Hayworth: papá dice que es la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R. De Rita y H. en letras grandes <...>. Pero en Sangre y arena traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar R. H. en letras grandes» [Puig 1968: 55–56]. Для Тото важна не только внешность, но и характер киногероини: доброта, преданность, героизм актрис или персонажей, которых они играют, привлекают его не меньше, чем их модные причёски и блестящие наряды. Он не готов принять тот факт, что зло может сочетаться с красотой. Однако отец, олицетворяющий патриархальный уклад, придаёт значение лишь внешности актрисы, как и все остальные мужские (и не только) персо-

нажи романа, он видит в женщине лишь объект удовлетворения сексуальных желаний, но не личность. Для Тото, воспитанного матерью и голливудскими фильмами, это неприемлемо. Именно этот конфликт и неприятие реальности ставит под сомнение авторитет не только отца, но и патриархального консервативного уклада в целом.

В главе 13 любовь Тото к кинематографу оформляется в сочинение на свободную тему «Фильм, который понравился мне больше всего» для конкурса по литературе. Он подробно описывает киноленту, в которой угадывается музыкальный американский фильм 1938 г. «Большой вальс» («The Great Waltz»). Это биографическая история о жизни и творчестве австрийского композитора Иоганна Штрауса, который, будучи женат, влюбляется в оперную певицу Карлу Доннер. Тото не только детально воспроизводит события кинокартины, но уделяет большое внимание передаче внутренних переживаний героев, которые в фильме видны лишь по внешним признакам. Подобно тому, как в детстве мама объясняла ему, что значит тот или иной элемент киноязыка, теперь Касальс сам объясняет читателю содержание фильма. Кроме того, он использует не имена актёров, а имена персонажей фильма, т. е. приходит к разделению мира кино и действительности. «Большой вальс» – это история любви с печальным концом, т. к. Карла покидает возлюбленного. Поскольку это не соответствует образу привычной Тото героини, готовой на всё ради любимого, он приходит к выводу, что Карла не любила Иоганна по-настоящему: «nunca logró que ella lo quisiera con locura, querer con locura quiere decir perder la cabeza y hacer cualquier cosa con tal de estar junto a la persona amada» [Puig 1968: 175]. Это также демонстрирует разрыв кино и реальности, т. к. поведение Карлы не свойственно героине кинофильма, но возможно в реальном мире. Глава с сочинением ставит точку в становлении/взрослении Тото, завершает его как персонажа. Кроме того, сочинение Тото перекликается с пересказами фильмов в

«Поцелуе женщины-паука». Иначе говоря, многие художественные решения будущих произведений М. Пуига были заложены ещё в первом романе писателя.

Центральную роль играет кино и в любовной истории Эстер (Тете), которая разворачивается в 1947 г. (глава 12). Она влюбляется в Эктора, о котором знает лишь то, что он ходит с Тото в кино по воскресеньям: «*sé que va con Casals todos los domingos a una matinée de cine*» [Puig 1968: 151]. Тете выясняет, что именно с кино начинается любое свидание, узнаёт, как Эктор держит девушек за руку в тёмном зале и т. д. И когда Тото зовёт Эстер в кино вместе с ними, девушка безумно рада. Предвкушение предстоящего свидания окрашивает её мир радужными красками. Здание кинотеатра теперь представляется ей самым настоящим дворцом: «*Cita a las tres en el majestuoso jol del cine más lujoso de Buenos Aires, un palacio de las mil y una noches*» [Puig 1968: 155]. А сам фильм – воплощением сна, в котором героиня, как и сама Эстер, полна надежд на новую любовь: «*otro sueño se proyecta en la pantalla, otro sueño de otra u otro que como yo... se apresta a amar, ama, o recuerda haber amado*» [Puig 1968: 155]. В то время как для Эстер поход в кино лишь предлог, чтобы встретиться с Эктором, Тото, будучи оторванным от матери, продолжает относиться к кинематографу со всей серьёзностью и восхищаться актрисами: он сам всегда выбирает фильмы и предпочитает кино танцам. Подобно истории Эстер, кино проskalъзывает в рассказах других персонажей, но ни в чьей жизни оно не играет такую значимую роль, как в жизни Тото. Это усиливает контраст между ним и остальными героями романа.

Кинематограф как явление, факт бытия, играет важную роль в жизни обитателей маленького провинциального города и сохраняет своё влияние даже тогда, когда они перебираются в Буэнос-Айрес. Через киноленты, кинодив, отсылки и аллюзии к миру кино, а также через отношение к фильмам тех или иных персонажей, автор раскрывает как характеры героев, так и об-



щественно-социальные проблемы, существующие в аргентинском обществе. Автобиографичность произведения позволяет рассматривать его как попытку автора познать и понять себя через становление и раскрытие образа Тото, которое во многом происходит благодаря кинематографической составляющей романа. В некоторой степени «Предательство Риты Хейворт» – это роман воспитания, но воспитания через кино. Интересно, что название романа «La Traición de Rita Hayworth» может трактоваться двояко и ставит перед читателем вопрос: предала Рита или предали её? Представляется, что оба варианта верны, поскольку отражают отношения между М. Пуигом и кинематографом, которые сложились к моменту написания романа: с одной стороны, писатель разочаровывается в мире кино и своих идеалах, столкнувшись с изнанкой кинематографа и «кухней» создания фильмов; с другой, М. Пуиг сам предаёт «Риту Хейворт», отказавшись от кинематографа в пользу литературы. И хотя роман не сразу получил заглавие «Предательство Риты Хейворт», именно оно не только в полной мере соответствует содержанию произведения, но и отражает жизненную ситуацию и мироощущение самого писателя.

## **2. ПОП-АРТ В РОМАНЕ «КРАШЕННЫЕ ГУБКИ»**

Действие второго романа М. Пуига вновь разворачивается в небольшом городе Коронель-Вальехос, прототипом которого по-прежнему является родной город писателя Хенераль-Вильегас. В «Крашенных губках» автор продолжает развивать идеи, заложенные ещё в «Предательстве Риты Хейворт», с той разницей, что первый роман был написан под влиянием детских воспоминаний, тогда как второй передаёт впечатление писателя от того, каким он застал родной город, когда вернулся туда взрослым. Сюжет роман сосредоточен на острой социальной проблематике: положение женщины в обществе, навязывание

человеку определённой социальной роли, давлении общества на индивида, которое в итоге разрушает его судьбу. Общие с предыдущим романом черты можно увидеть не только в сюжетном, но и структурно-композиционном плане: повествование сливается в многоголосый хор жителей городка, в котором сам автор едва ли уловим. В романе также сложно выделить одного главного героя, вокруг которого бы строилась повествовательная линия. В шестнадцати главах встречаются диалоги, письма, записки, дневники, записи из ежедневника, фотографии, газетные вырезки и т. д. Заметим, что «Крашеным губкам» свойственна характерная постмодернистским произведениям игра с читателем, обращение к популярным жанрам и массовой культуре, поэтому жанр романа сложно определить. Так, в его структуре очевидны черты эпистолярного романа: с первых глав история представлена при помощи переписки двух женщин и в дальнейшем автор неоднократно приводит письма тех или иных персонажей, кроме того в тексте встречаются дневниковые записи, газетные заметки и т. д. Вместе с тем нельзя игнорировать подзаголовок, который сам писатель дал роману: «folletín», т. е. «бульварный роман», «мелодрама». Так принято называть романы, которые издаются в журналах, именно поэтому каждая глава называется «entrega» (исп. «выпуск»). Автор пародирует жанр периодических мелодраматических произведений, основная аудитория которых – служанки и домохозяйки. Именно они являются главными героинями романа. Использование этого жанра позволяет автору раскрыть социальные проблемы аргентинского провинциального общества через призму любовных клише: архетипический герой-любовник (Дон Жуан), любовный треугольник, несчастная любовь, предательство, смерть и др. Рассмотрим подробнее, как автор использует элементы массовой культуры в повествовании и какую роль в романе в связи с этим играет кинематограф.

## 2.1. ПОП-КУЛЬТУРА КАК СРЕДСТВО РАСКРЫТИЯ СОЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Как и предыдущий роман, «Крашенные губки» состоит из двух частей, но, в отличие от «Предательства Риты Хейворт», части имеют названия: «*Boquitas Pintadas de Rojo Carmesí*» («Губки, крашенные ярко-красным») и «*Boquitas Azules, Violáceas, Negras*» («Губки синие, фиалковые, чёрные»). Прежде всего, «губки» в названии романа и его частей вызывают ассоциации с женским полом, о котором и пойдёт речь в произведении. Тот факт, что они покрашены, актуализирует стереотипное восприятие женщин, которое критикует автор. Кроме того, важную роль в названии частей играет цвет. Подобно поп-арт картинам перед глазами всплывают сначала красные губы, потом добавляются синие, фиалковые, чёрные, составляя группу из четырёх одинаковых объектов, но разных насыщенных цветов, напоминая картины Э. Уорхола. Представляется, что и выбор цветов не случаен. «Кармин» – оттенок красно-пурпурного – на женских губах, прежде всего, ассоциируется со страстью. Такой цвет помады используют юные девушки и молодые женщины, *fem fatal*, «роковые красотки», полные силы, жизни, энергии и, возможно, коварства. С другой стороны, красный ассоциируется с властью, силой, кровью (вспомним киноленту «Броненосец Потёмкин» С. М. Эйзенштейна: покрашенный в красный флаг в чёрно-белой картине произвёл большое впечатление на публику). В средневековой Испании это был основной цвет траурного одеяния. Так и роман начинается с траурного известия – газетной заметки о смерти Хуана Карлоса Этчепаре, которая положила начало череде воспоминаний о былых временах. Кроме того, подобная игра цвета также связывает роман с кинематографом, в поэтике которого цвета играют важную символическую и художественную роль.

Первая часть романа сосредоточена на рассказе о молодости главных героев и их отношениях друг с другом. Вторая часть охватывает события, которые произошли после возвращения Хуана Карлоса из Коскина, и концентрируется на более позднем времени, когда герои уже не так юны и свежи, а их жизнь омрачается болезнями и смертями. И хотя в этот период социально-классовые различия между подругами становятся более ощутимы, мы понимаем, что все они одинаково несчастны, ведь их «губки» сменили жизнерадостный красный на чёрный, синий и фиолетовый – разные, но одинаково холодные и тёмные цвета. Таким образом, проблематика произведения заложена уже в самом названии и заглавии частей. Роман сосредоточен на положении женщины в патриархальном обществе. Автор рассматривает дихотомии пассивный/активный и угнетаемый/угнетатель, соответствующие паре женское/мужское, на примере судеб нескольких девушек, которые когда-то были подругами. Все они имеют разное происхождение, разные социальный статус и по-разному справляются с давлением, которое оказывает на них патриархальное общество. Герои романа мечтают о любви в том виде, в котором её изображает массовая культура, но в действительности не готовы на жертвы ради любви. Именно через элементы массовой культуры, такие как танго, радионовеллы, фильмы категории В, модные журналы и т. д., автор вскрывает назревшие общественные проблемы.

Важную роль в произведении играет такое поистине народное явление, как танго (обратим внимание на название романа в переводе на английский язык «Heartbreak Tango»). Танго состоит из трёх элементов, каждый из которых может существовать самостоятельно: танец, инструментальная музыка и поэтический текст. Сегодня танго является частью нематериального культурного наследия ЮНЕСКО, однако долгое время оно считалось жанром низших слоёв населения, гаучо, рабочего класса (см. [Пичугин 2010]). Зародившееся в пригороде Буэнос-Айреса тан-

го, с одной стороны, привлекает внимание профессиональных аргентинских поэтов, которые видели в нём отражение национального духа (см. [Кофман 1986]), с другой стороны, танго становится «подлинным национальным фольклором» аргентинцев, в котором реализуется один из уровней «коллективного бессознательного» [Межиковская 2004: 430]. В романе «Красные губки» автор обращался к танго, как важной социально-культурной составляющей аргентинского общества середины XX в., и использует строки из популярных танго и болеро в эпиграфах к каждой главе. Эпиграфы, будучи частью паратекста, не только позволяют «выявить интенцию автора», но и «формируют пресуппозицию читателя, создают прагматические условия понимания текста как метатекста» [Кузьмина 1999: 151]. Так, с одной стороны, лиризм и печальная страсть танго полнее раскрывают мелодраматические события романа, с другой, цитирование известных поэтических текстов вызывает определённые ассоциации у читателя и тесно связано с сюжетом. Рассмотрим это подробнее.

Эпиграфом к первой главе является отрывок из песни Альфредо Ле Перы (Alfredo Le Pera, 1900–1935), аргентинского поэта-песенника: «Era... para mí la vida entera...» [Puig 1969: 8]. В этой главе Нене, одна из героинь, узнаёт о смерти возлюбленного по имени Хуан Карлос и решается написать его матери. Пусть они давно расстались и Нене замужем за другим, забыть юношескую влюблённость она так и не смогла, о чём говорится в эпиграфе. Во второй главе приводятся строчки из танго Луиса Рубинштейна (Luis Rubinstein, 1908–1954), аргентинского поэта и журналиста: «Charlemos, la tarde es triste...» [Puig 1969: 14]. Нене продолжает писать матери Хуана Карлоса Леонор. Она признаётся, что ей одиноко («Estoy sola en el mundo, sola» [Puig 1969: 14]), и эта переписка является для женщины единственным утешением, потому что ей наконец-то есть с кем поговорить о Хуане. В третьей главе находим строки всё того же

Ле Перы: «Deliciosas criaturas perfumadas, / quiero el beso de sus boquitas pintadas...» [Puig 1969: 19]. В этой главе раскрывается характер Хуана Карлоса, который представляет собой архетип типичного Дон Жуана (не случайно выбрано имя Хуан). О «похождениях» героя становится известно из его ежедневника:

Martes 14, Santa Matilde, reina. ¡Agenda vieja y peluda! Hoy te empiezo con una viuda.

<...>

Miércoles 22, Santa Lea, monja. Cita a las 19, Clarita.

Jueves 23, San Victoriano, mártir. Cita en «La Criolla», Amalia, conseguir coche [Puig 1969: 23].

Эпиграф, таким образом, раскрывает страсть Хуана Карлоса к прекрасному полу. Четвёртая глава и пятая глава сосредоточены на одном дне – четверге 23 апреля 1937 г. – в жизни разных, но связанных с друг другом персонажей: Нене, Хуана, Мабель, Панчо, Рабадилы. Как и все последующие главы, четвёртая и пятая вновь начинаются со строчек Ле Перы: «...sus ojos azules muy pandes se abrieron...» [Puig 1969: 26] и «...dan envidia a las estrellas, / yo no sé vivir sin ellas...» [Puig 1969: 32] соответственно. Нене думает только о Хуане, веря в искренность его чувств и надеясь, что они будут вместе, что он женится на ней, в то время как он продолжает встречаться с несколькими девушками сразу («не могу жить без них» говорит эпиграф). В шестой главе, которая начинается с эпиграфа «не могу сдержать слёз» («...una lágrima asomada / yo no pude contener» [Puig 1969: 39]) цыганка гадает Хуану. И хотя в конце она обещает, что он сможет избежать беды, в целом предсказание имеет мрачный тон. В конце главы заложенные цыганкой опасения подтверждаются: состояние его здоровья ухудшится, он откажется от дальнейшего лечения и будет вынужден вернуться домой. Седьмая глава содержит те самые письма Хуана, адресованные Нене, которые девушка просит у его матери в начале романа. Оказавшись вдали от дома, тяжело больной (чахотка), Хуан понимает, что толь-

ко Нене продолжает думать о нём, только она (и родная сестра) пишет ему, иначе говоря, «всё прояснилось» – «...todo, todo se ilumina» [Puig 1969: 45]. Восьмая глава содержит ещё несколько писем Хуана, в которых он сообщает о своём возвращении, и показывает само возвращение. Глава сопровождается большим эпиграфом, в котором мерцающие огни встречают лирического героя и те же огни освещали самые болезненные моменты в его жизни: «Yo adivino el parpadeo / de las luces que a lo lejos / van marcando mi retorno. / Son las mismas que alumbraron / con sus pálidos reflejos / hondas horas de dolor» [Puig 1969: 50]. И хотя эти огни – Нене, которая продолжала ждать возлюбленного, не смотря ни на что, Хуан грезит о Мабель.

Глава 9, с которой начинается вторая часть романа, содержит краткое описание одного дня (27 января 1938 г.) в жизни каждого из героев (Нене, Хуана, Мабель, Панчо, Рабадилья) и указания на то, чего они желают и боятся больше всего в этот момент. Заканчивается глава письмом Нене, датированным 10 ноября 1938 г. Девушка рассказывает Мабель о своём свадебном путешествии. Таким образом, главная ценность – «смелость любить», – о которой поётся в танго Ле Перы, оказывается не доступна ни одному из героев: «...Si fui flojo, si fui ciego, / sólo quiero que comprendas / el valor que representa / el coraje de querer» [Puig 1969: 57]. Каждый из них эгоистичен и заботится только о себе. В десятой главе показано, что Мабель продолжает вести довольно развязный образ жизни, хотя у неё и появился жених. На её беспокойный, неугомонный характер также намекает эпиграф: «...vos tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental...» [Puig 1969: 64]. В одиннадцатой главе с эпиграфом «Se fue en silencio, sin un reproche, / había en su alma tanta ansiedad...» [Puig 1969: 71] показаны переживания Рабы, оставшейся одной с ребёнком на руках. Девушка не решается подойти, заговорить с Панчо, который всячески её избегает и отказывается признать ребёнка. В следующей главе становится известно, что Раба убила Панчо

в порыве ревности. Так трагично разрешается «любовный» треугольник между Рабой, Панчо и Мабель, предвещаемый строчкой из танго об обещании любви: «... fue el centinela de mi promesa de amor...» [Puig 1969: 76]. Сама же глава показывает, к чему может привести нарушение данной клятвы. Заметим, что в истории Рабы танго, представляющее собой преимущественно «любовную дуэль», раскрывается с другой для этого культурного явления стороны – в качестве «уличной схватки». Как отмечал Х. Л. Борхеса, именно танго придаёт силы «не уклониться от требований доблести и чести» [Борхес 1930].

В тринадцатой главе Нене и Мабель вспоминают прошлое, но ушедшее время не вернуть, о чём говорит эпитафия: «...las horas que pasan ya no vuelven más» [Puig 1969: 82]. В той же главе девушки замечают, что слова танго находят отклик в душе каждой женщины, потому что правдивы: «los boleros decían muchas verdades» [Puig 1969: 88]. Эту же идею выскажут героини «Поцелуя женщины-паука». Четырнадцатая глава, в которой становится известно о смерти Хуана и проходят его похороны, также сопровождается «говорящим» эпитафией: «...la golondrina un día su vuelo detendrá...» [Puig 1969: 90]. Пятнадцатая глава начинается со строк из танго Агустина Лара, мексиканского композитора-песенника, актёра, певца: «azul, como una ojera de mujer, / como un jirón azul, azul de atardecer» [Puig 1969: 96]. Время идёт, и бывшие когда-то юными героини теперь окружены многими проблемами, заботами и сильно постарели. Наконец в финальной главе Нене умирает спустя двадцать лет после Хуана Карлоса. О скоротечности жизни, о том, что двадцать лет – ничто, говорится и в эпитафии: «Sentir, / que es un soplo la vida, / que veinte años no es nada, / que febril la mirada / errante en la sombra / te busca y te nombra» [Puig 1969: 104]. Как отмечает Н. А. Кузьмина, универсальная функция эпитафии – диалогизирующая [Кузьмина 1999: 148]: с помощью эпитафии автор добавляет ещё одну точку зрения, дополнительный ракурс. Это



усиливает «многоголосие» романа и вовлекает читателя в опосредованный диалог с автором. Представляется, что в «Крашеных губках» именно паратекстуальные элементы отображают авторскую позицию по отношению к персонажам и событиям произведения, т. к. в самом тексте романа писатель «растворяется», а герои словно сами рассказывают свою историю, как уже отмечалось ранее.

Песенные вставки, тесно переплетаясь с сюжетом произведения, подобно саундтрекам в фильмах, создают определённую атмосферу, задают повествованию необходимое настроение, которое позволяет читателю прочувствовать как события, развивающиеся в романе, так и характеры персонажей. Стоит заметить, что танго набирало популярность и широко использовалось в голливудских фильмах [Carticabugo 2008: 8]. Эффект «музыкального сопровождения» усиливается благодаря тому, что танго занимает важное место и в повседневной жизни героев. Так, ещё в первой главе Нене слушает передачу «Tango versus bolero», когда пишет письма Матери Хуана Карлоса. Другой героиней романа, Панчо, начинается отношения с Рабой на вечере танцев, который символично начинается с танго «Don Juan». Эта встреча заканчивается беременностью девушки, не входившей в планы Панчо. По прошествии времени, работая полицейским, он забирается на тюремную стену, чтобы установить антенну для радио и слушать любимые танго, и так знакомится с Мабель, в доме которой работает Раба. Цепочка случайных событий, которая приводит героя к смерти, тесно связана с музыкой. Танго и болеро в большей степени ассоциировались с рабочим классом, в то время как аргентинская буржуазия стремилась ко всему английскому/американскому, поэтому танго и танцы большую роль играют в жизни Рабы и Панчо – людей из бедных семей. Именно танго передаёт «дух» народа, позволяет понять мировоззрение и внутренний мир героев. Так, Раба слушает танго, когда занимается домашними делами или ухаживает за сво-

им ребёнком: «“...y el gaucho extrañado le dijo no llores mi pingo, que la patroncita ya no volverá...” es un tango triste, porque cuando se muere la china el gaucho se queda solo con el caballo y no se puede acostumar» [Puig 1969: 71]. Печально-меланхоличный характер лирики танго усиливает ощущение тоски, безрадостного существования героев, постоянно подавленных из-за невозможности изменить свою судьбу.

Автор обращается и к популярным в то время – особенно среди домохозяек – радионовеллам – мыльным операм о любви. В тринадцатой главе подруги и бывшие соперницы Мабель и Нене сидят на кухне и слушают такую радионовеллу. Девушки размышляют о том, что же такое любовь, как реагировать в той или иной ситуации, должна ли девушка проявлять силу характера или беспрекословно подчиняться воле мужчины. Именно события радионовеллы подталкивают девушек к спору, раскрывая их характеры и взгляды на жизнь. Например, Нене, у которой есть дети, пытается оправдать то, что героиня радионовеллы терпит плохое обращение: «Y... Mabel, lo hará por los hijos» [Puig 1969: 87]. Мабель, всегда дерзкая и своенравная, считает, что это недопустимо: «Yo lo mato al que se anime a pegarme» [Puig 1969: 87]. Разговор Мабель и Нене обличает угнетённое положение аргентинских женщин, скованных нормами патриархального общества. Девушкам приходится играть по правилам, установленным социумом, хотя в душе они с ними не согласны. Всё это ведёт к тому, что любые активные и решительные действия героини вынуждены предпринимать втайне, скрываясь от окружающих из-за возможного общественного осуждения. И эта вынужденная скрытность приводит к плачевным последствиям: Нене расстаётся с мужем, хоть и временно, а Мабель оказывается причастна к убийству Панчо. Примечательно, что Нене испытывает больше стыда из-за того, что ведёт переписку с матерью покойного ныне возлюбленного и испытывает ностальгию по

ушедшему времени, чем Мабель, которая действительно изменяет жениху.

Вместе с тем, элементы массовой культуры являются не только предметом бурных дискуссий, но и своего рода образцом, руководством к действию, они вдохновляют и дарят надежду. Так, Рабадилля мечтает обрести своё счастье подобно героине романтического фильма, где в бедную служанку влюбляется красивый юноша, принадлежащий другому социальному классу, и всё заканчивается «хеппи-эндом»: «*Raba pensó en la película argentina que había visto el viernes anterior, con su actriz-cantante favorita, la historia de una sirvienta de pensión que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía. ¿Cómo había logrado que él se enamorase de ella? <...> Raba decidió que si alguien de otra clase social, superior, un día le proponía matrimonio ella no iba a ser tonta y rechazarlo*» [Puig 1969: 37]. Примечательно, что именно Рабадилля совершает наиболее кардинальный поступок. Узнав, что мужчина, от которого она родила ребёнка, тайно встречается с её хозяйкой и подругой детства, она не выдерживает и убивает предателя. Девушки сговариваются и выставляют происшествие как самооборону. Однако Мабель делает это, чтобы защитить себя и свою честь, а не помочь подруге.

Роман интертекстуален и интермедиален, изобилует отсылками к массовой культуре, которая не только занимает важное место в жизни героев, влияет на их поведение и мировоззрение, но и позволяет читателю проникнуться атмосферой тех лет, глубже понять персонажей. Кроме того, автор превращает само произведение в элемент популярной культуры, наделяя его чертами радионовеллы или мыльной оперы. Вместе с тем, сама форма произведения отражает внутренние противоречия персонажей, которые «воображают себя» героями песен и фильмов, но действуют, напротив, весьма расчётливо [Essoufi, Puig 1995: 178].

## 2.2. КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ РОМАНА «КРАШЕННЫЕ ГУБКИ»

Несмотря на то, что кинематограф не занимает центральное место в романе «Крашенные губки», как в «Предательстве Риты Хейворт», М. Пуиг всё же использует киноприёмы в повествовании. Так, в романе сохраняются диалоги без слов автора, хотя и появляются только во второй части произведения. Например, телефонные разговоры Рабы и Нене в десятой главе:

- No, yo te pregunto qué tiempo tiene, si ya cumplió un año.
- Ah, sí, cuando se cumpla un año que estoy acá yo voy a verlo...

[Puig 1969: 64].

После каждого разговора Нене и Рабы следует небольшой комментарий, описывающий действия первой. Повествование ведётся в настоящем времени и напоминает плавное движение камеры, которая «следит» за происходящим, или монтажный комментарий в сценарии, описывающий мизанкадр. Например: «*Sentada en la cama, Nené queda un momento en silencio esperando oír pasos de su esposo, detrás de la puerta cerrada*» [Puig 1969: 65] (курсив автора. – А.Ч.). Всё в той же десятой главе происходит разговор между Мабель и Панчо. Реплики также лишены вводных слов автора, однако сопровождаются мыслями героев, выделенными курсивом. При этом они могут идти как в конце, так и в начале произнесённой фразы. Подобные реплики напрямую показывают мысли персонажей, не прибегая к описанию их чувств, подобно репликам «в сторону» в драматическом произведении. Автор, таким образом, демонстрирует, как расходятся слова героев с их истинными мыслями и чувствами. По такому же принципу строится диалог между сестрой Хуана Карлоса Селиной и вдовой, с которой он встречался. Селина не одобряла их отношения, о чём вдове Ди Карло прекрасно известно. Они стараются быть вежливы друг с другом, но эта вежливость притворна, что доказывают реплики курсивом:

- Qué frío hace ¿no? *no tiene estufa, esta orillera*

– Sí, perdone que esta casa es tan fría, venga por acá que pasamos a la sala, *vas a encontrar mugre si sos bruja... fijáte qué limpieza* [Puig 1969: 79].

Интересной представляется пятнадцатая глава, в которой диалог между Селиной и её матерью сменяется диалогом Нене и вдовы Ди Карло. Селина сообщает матери, что у Нене серьёзные проблемы с мужем, а Нене подтверждает это в разговоре с Ди Карло: «Me dijeron que aquella asquerosa de la Nené está en líos con el marido» [Puig 1969: 99]; «Yo no soy más una señora casada. Me separé de mi marido, por eso me vine para acá» [Puig 1969: 100]. В главе, таким образом, очевиден параллельный монтаж, при котором несколько разных сцен переключаются друг с другом, словно происходят одновременно. Подобный параллелизм встречается ещё в нескольких главах, когда автор показывает, что делает каждый персонаж в один и тот же момент, лишая произведение центрального героя.

Пояснения курсивом встречаются не только в диалогах, но и сопровождают письма. Так, в первой и второй главе после писем Нене следуют небольшие описания в настоящем времени. Благодаря им выстраивается мизансцена, в которой разворачивается одно и то же событие: Нене тайне от мужа пишет письма матери своего бывшего любовника. Именно эти комментарии позволяют понять эмоции, которые испытывает молодая женщина, и то, как непросто ей даётся это «предательство». Например: «*Arroja la lapicera con fuerza contra la pileta de lavar, toma las hojas escritas y las rompe en pedazos. Un niño recoge del suelo la lapicera, la examina y le comunica a su madre que está rota*» [Puig 1969: 17]. В седьмой и восьмой главах письма Хуана Карлоса также сопровождаются комментарием, который позволяет узнать больше о его жизни, не только прочитать письма, но и увидеть, как и где он их пишет: «*Toma la hoja escrita sin borrador previo, la coloca en un sobre y se apresura a entregarla al portero antes del retiro de la bolsa diaria, a las 16:00*» [Puig 1969:

52]. Сопровождается комментарием и письмо от Нене к Мабель в девятой главе, и письмо Хуана Карлоса в одиннадцатой, а также письма Селины, которые она писала Нене, притворяясь собственной матерью: «*Escribiendo con el abrigo único del camisón, su cuerpo se ha enfriado y tiritado*» [Puig 1969: 97]. Такие вставки позволяют читателю узнать, как эти письма создаются, оказаться в одном моменте времени с героями, заглянуть в их личную жизнь. Иначе говоря, действие разворачивается перед читателем здесь и сейчас, сближая романное повествование с кинематографическим, которому известно только настоящее время.

Специфика хронотопа в романе такова, что время и пространство становятся условными, они гибкие и «податливые», сменяются по желанию автора. Течение времени в романе не последовательно, что позволяет говорить о применении перекрёстного монтажа, в котором соединяются события, произошедшие в разное время. Первая и вторая главы относятся к 1947 г., письма Нене в них наполнены воспоминаниями о событиях десятилетней давности, в которые мы переносимся в последующих главах. Но даже в рамках одного года события перемешиваются. Так, в шестой главе описаны события 25 и 26 апреля 1937 г. Завершается глава письмом врача Хуана Хосе Мальбрана, датированным 23 августа 1937 г., в котором он сообщает о том, что Хуан Карлос отказывается от лечения и возвращается в Коронель-Вальехос. А последующие седьмая и восьмая главы содержат письма Хуана Карлоса из пансиона, где он проходил лечение. Таким образом, мы узнаём, что Хуан не закончит лечение ещё до того, как он окажется в Коскине. Сложно сказать, какой момент повествования является настоящим, чтобы относительно него определять происходящее как прошедшее или будущее: к какому бы периоду времени ни относились события, они всегда воспринимаются как разворачивающиеся здесь и сейчас, а воспоминания героев, которые

всплывают в письмах и диалогах, лишь усиливают связь между прошлым, будущим и настоящим. Иллюзию условно настоящего времени создают не только диалоги без слов автора и комментарии в настоящем времени, описывающие мизансцены, но и обращённость монологических высказываний (не только писем) к гипотетическому собеседнику. Например, предсказание гадалки: «¿Nada más que el futuro? te digo entonces nada más que el futuro» [Puig 1969: 39]. Сам процесс предсказания предполагает наличие клиента, однако он словно остаётся «за кадром». Лишь из содержания предсказания цыганки можно догадаться о том, что её клиентом является Хуан Карлос. Тем не менее, место собеседника остаётся пустым, позволяя самому читателю оказаться внутри произведения и стать гостем гадалки.

Когда персонажи разговаривают сами с собой и перед читателем разворачивается внутренний монолог, герои продолжают задавать вопросы себе или невидимому собеседнику, иногда отвечая на них, гипотетически проигрывая ситуации или вспоминая какие-то прошедшие события, как это было в романе «Предательство Риты Хейворт»: «¿le gusta el nombre? le gusta mucho» [Puig 1969: 72]. Даже если повествование ведётся от третьего лица и в прошедшем времени, вопросительная структура сохраняется: «¿pero por qué no había contestado a sus cartas? ¿se habrían perdido? ¿su letra era tan torpe que los carteros no la habían entendido?» [Puig 1969: 60]. Это позволяет удерживать внимание читателя в моменте и вовлекать его в события романа.

Кроме того, автор выстраивает диалог на уровне текста, противопоставляя разные точки зрения. Так, в один большой разговор сплетаются разбросанные по роману письма Нене, Селины и Хуана. В главах 1 и 2 содержатся письма Нене, в которых она просит вернуть письма Хуана Карлоса десятилетней давности. Эти письма появляются в главах 7 и 8. Ответы же собеседницы Нене, матери Хуана, появляются лишь в 15 главе, там же становится известно, что отвечала девушке сестра Хуана, притворяясь

его мать. Многие события романа показаны с разных сторон/ракурсов: автор описывает один и тот же день глазами разных героев (например, главы 5, 6 и 9), что позволяет воссоздать всю полноту картины. С другой стороны, выстраивается опосредованный диалог между читателем и автором, чему способствуют эпиграфы и постоянная обращённость текста к незримому собеседнику.

Во многом описания уподобляются движению камеры, которая выхватывает те или иные моменты из жизни обитателей небольшого города словно случайно, однако в действительности «ракурс» тщательно выбирается автором-режиссёром и призван привлечь внимание читателя-зрителя к определённым деталям, которые играют важную роль в раскрытии сюжета и персонажей. Показательной в этом отношении является третья глава, в которой сначала «в кадр» попадает фотоальбом Хуана Карлоса. «Объектив камеры» плавно движется от фотографии к фотографии, страницы альбома перелистываются, открывая новые вехи в жизни юноши и давая читателю представление о нём: «Primera fotografia grande de la derecha: niño de meses desnudo, rubio. Segundo grupo de la izquierda: un hombre y una mujer, él viste traje con chaleco y levita y ella ropa oscura larga hasta los pies, la misma pareja con dos niños en brazos» [Puig 1969: 19]. Фотографии оживают, наполняются динамикой, напоминая вступительные титры к фильму (что и будет использовано в экранизации романа 1974 г.), призванные задать некоторую экспозицию и познакомить зрителя с героями.

В той же главе с подзаголовка «Спальня сеньориты, 1937» («Dormitorio de señorita, año 1937» [Puig 1969: 20]) начинается следующая сцена. Благодаря подзаголовку «мизанкадр» с альбомом сменяется «мизанкадром» спальни молодой девушки. «Камера» плавно скользит по комнате, выхватывая различные предметы и задерживаясь на разных деталях. Вот в «объектив» попадает книжная полка, и «камера» задерживается на книгах,



обёрнутых пергаментной бумагой с именем на них: «María Mabel Sáenz-Colegio Nuestra Señora del Pilar-Buenos Aires» [Puig 1969: 20]. Наконец, в «объектив» попадает фотография с молодыми людьми и признанием в любви на обороте: «Mi amor éste fue el día más feliz de mi vida. <...> Te quiere más y más Juan Carlos, 21 de setiembre de 1935» [Puig 1969: 21]. Эта фотография связывает сцену в спальне девушки с фотоальбом из предыдущей, объединяя двух героев, о которых идёт речь. Содержание ежедневника Хуана Карлоса, данное в конце главы, подтверждает зародившееся у читателя предположение о романтических отношениях между Хуаном и Мабель. С помощью такой монтажной техники, к которой М. Пуиг прибегает на протяжении всего произведения, ему удаётся объединять и связывать казалось бы разрозненные куски мозаики жизни, оторванные друг от друга в пространстве, времени и в ткани повествования. Именно монтажность позволяет читателю не запутаться, но собрать этот красочный пазл и воссоздать картину целиком.

Очевидно, что второй роман М. Пуига является своего рода продолжением первого произведения автора. Но именно с «Крашенных губок» начинается заострение социально-психологической тематики в произведениях М. Пуига, когда в завуалированном виде, маскируясь под популярные массовые жанры, вскрываются назревшие социальные проблемы. М. Пуиг как автор постепенно «перерастает» свой провинциальный городок, сюжетно и повествовательно вырывается за рамки детских воспоминаний, что демонстрируют последующие произведения писателя. В этом романе сохраняется присущее автору обращение к кинематографичности как основному поэтологическому принципу, хотя сюжетно второй роман и апеллирует в большей степени к массовой культуре, а не к седьмому искусству.

### 3. РОМАН «ЛЮБОВЬ В БУЭНОС-АЙРЕСЕ»: ОТ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА К МЕГАПОЛИСУ

Третий роман М. Пуига «Любовь в Буэнос-Айресе» вышел в свет в 1973 г., вызвав бурную реакцию публики и критики. В произведении поднимаются темы сексуальности и насилия. Автор продолжает критиковать патриархальный консервативный строй, который подавляет как женщин, так и мужчин, разрушая их жизни. В отличие от первых двух романов, главные герои этого произведения – не обитатели маленького провинциального города, мечтающие уехать в столицу, а жители Буэнос-Айреса. Очевиднее становится противопоставление мужского и женского, переплетающееся с критикой сложившегося во времена правления Х. Перона политического режима [Boyle 2015]. Впервые повествование сосредоточено на истории лишь двух героев, чьи судьбы пересекаются: Гладис и Лео. Подобное столкновение полярных персонажей, позволяющее наглядно продемонстрировать ключевые в рамках авторской идеи оппозиции: угнетаемый/угнетатель, слабый/сильный, женский/мужской и др., часто разрушающиеся по ходу развития истории и героев, будет характерно и для следующих романов М. Пуига. Вместе с тем, писатель продолжает развивать повествовательные техники, сближающие поэтику романа с поэтикой кино, которые начали оформляться в первых двух романах. Кинематограф как неотъемлемая часть современной массовой культуры также присутствует в романе и играет важную роль в трактовке сюжета и характеров главных героев. Обратимся к поэтике и сюжету романа.

#### 3.1. ОБРАЗ КИНОДИВЫ И ВСТАВНЫЕ ФИЛЬМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА

Образ кинодивы, играющий важную роль в первом романе М. Пуига, занимает одно из центральных мест в «Любви в Буэнос-Айресе» и связан с главной героиней Гладис. Как уже было

отмечено, роман строится на противопоставлении мужского и женского, реализованном в истории двух главных героев: Лео и Гладис. Героиня стремится быть (или скорее воображает себя) «девушкой с обложки» какого-нибудь модного журнала, знаменитой старлеткой, окружённой поклонниками и журналистами, трепетно ловящими каждое её слово и движение. Однако в романной действительности девушка никак не связана с миром кинематографа, отсюда очевидно пародийное начало [Ramírez 2008]. Именно благодаря ассоциации героини с образом голливудской актрисы, прекрасной и утончённой, усиливается контраст между персонажами. Кроме того, стремление Гладис к такому образу демонстрирует положение женщины в обществе и требования, которое общество предъявляет как к внешности, так и к характеру женщин.

Такой, как говорят современные психологи, «поведенческий паттерн» складывается у героини в детстве под влиянием родителей, но в особенности – отца: только будучи типичной «красоткой» с обложки, она может добиться его одобрения: «*estaría contento si ella cuando grande lograba ser como una chica del “Rico Tipo”*» [Puig 1973: 69–70]. И Гладис стремится достичь его всеми силами, так как боится услышать, что отец считает её «чучелом»: «*A continuación Gladys oyó lo que siempre había temido oír de labios de su padre <...> articuló en voz alta las palabras temidas: “Tenés que hacer caso a mami, porque papi no quiere tener una hija loro”*» [Puig 1973:79]. Иначе говоря, личность девушки формируется под давлением патриархального общества. Подобно тому, как Тото вырезал и раскрашивал актрис из чёрно-белых журналов, Гладис перерисовывает девушек в свою тетрадь – одинаковых красоток, чей образ ей навязывается как идеальный [Puig 1973:70]. И этот навязанный с детских лет образ так сливается с Гладис, что она никогда не выходит из роли. Так, когда девушка влюбляется в Лео и проводит с ним первую ночь, окрылённая новыми чувствами, она в первую очередь представляет, как даёт

интервью популярному модному журналу «Harper's Bazaar»: «Entrevista que una reportera de la revista neoyorquina de modas "Harper's Bazaar" hizo a Gladys, según imaginación de esta última mientras reposaba junto a Leo dormido» [Puig 1973: 311]. Гладис прокручивает в голове вопросы, которые мог бы задать ей корреспондент из модного журнала и что бы она ответила. Конечно, вопросы связаны с личной жизнью девушки и с тем, что она нашла «настоящую любовь». А название романа – это то, как Гладис предпочла бы назвать своё интервью модному журналу: «Pero a sus lectores dirijámonos en un lenguaje chic e internacional, "The Buenos Aires Affair" será el título» [Puig 1973: 312]. Неслучайно название на английском языке – ведь именно с США ассоциируются голливудские старлетки, и сам журнал американский.

Гладис придерживается образа до самого конца. В предпоследней главе, когда она остаётся одна в квартире Лео и задумывается о самоубийстве, её больше заботит внешний вид и то, как она будет выглядеть в глазах других, когда будет лежать на земле. Иллюзия постоянной актёрской игры Гладис поддерживается ощущением некоей слежки: автор создаёт невидимого наблюдателя, который всегда присутствует рядом с героиней и другими персонажами. К этому вопросу мы вернёмся позднее. Важность образа кинодивы подчёркивают эпиграфы к главам, представляющие собой отрывки из известных преимущественно чёрно-белых кинофильмов («Дама с камелиями», «Милдред Пирс», «Шанхайский экспресс», «Алжир» и др.). Цитирование построено таким образом, что сочетает в себе черты как сценария, в котором указано место действия и даны реплики персонажей, так и монтажного листа, который содержит более детальное описание того, как должна проходить съёмка (поведение и эмоции актёров, ракурсы камеры и т. д.). В скобках автор указывает, с какой интонацией говорят персонажи цитируемой киноленты или что они делают. Например: Greta Garbo:

(afiebrada, tratando de disimular su fatiga) Si así fuera, solo se opondría usted. ¿Por qué es tan niño? Debería volver al salón y bailar con alguna de esas jóvenes bonitas. Venga, yo lo acompañaré (le extiende la mano) [Puig 1973: 9].

Примечательно, что в романе вместо имён героев цитируемых фильмов используются имена актрис (Грета Гарбо, Джоан Кроуфорд, Дороти Ламур, Марлен Дитрих и др.). Остальные действующие лица вообще лишены имён, что превращает их в менее значительную «массовку»: дочь, подруга, вор, хористка и т. д. Иначе говоря, восприятие кинодив в романе подобно тому, как их воспринимал Тото в «Предательстве Риты Хейворт»: граница между персонажем и актрисой исчезает, а вместе с ней – и граница между миром реальным и миром кино. Кроме того, многие цитируемые фильмы (представляется, что все) являются любимыми кинолентами главной героини романа: «Así pasaron tres años, durante los cuales tuvo oportunidad de rever por televisión todas sus películas favoritas – “Argelia”, “La dama de las camelias”, “Grand Hotel”, “Fatalidad”, “Tierna Camarada”, “Mujeres”, etc.» [Puig 1973: 109]. Таким образом, Гладис связывается с эпитафиями и кинодивами, которые оказываются важнее, чем героини фильмов. Подобно тому, как кинематограф и кинодивы раскрывали характер Тото и его конфликт с обществом, киноцитаты и старлетки дополняют и развивают образ Гладис.

Однако «работа» на образ кинодивы является не единственной функцией эпитафов. Если в романе «Крашенные губки» выражением коллективного культурного бессознательно было танго, то в «Любви в Буэнос-Айресе» такую функцию на себя берёт кино (подробнее о роли кино в формировании коллективного бессознательного см. [Morin 2001]), предрекающее и/или объясняющее содержание главы, которую оно начинает. Заметим, что важную роль в понимании киноповествования играет так называемый операторный уровень восприятия. Как отмечает

Л. Н. Березовчук, «зрителю, для того чтобы появилось чувство сопричастности показываемому на экране, предварительно нужно знать, какой фильм и с какой целью он пришел посмотреть». Кроме того, по мнению исследователя, этот уровень восприятия актуализирует «личностный, социокультурный и эстетический опыт человека» [Березовчук 2008: 236]. Можно заключить, что эпиграфы стимулируют операторный уровень восприятия, т. к. киноцитаты предполагают наличие у читателя определённого «культурного багажа», зрительского опыта, который поможет ему глубже понять содержание главы. Цитирование сцен, эпизодов из довольно известных кинолент вызывает у читателя конкретные воспоминания и ассоциации, задавая необходимую атмосферу, и устанавливает определённый ракурс, с которого будет восприниматься глава. Эпиграф влияет на понимание главы точно так же, как предыдущий кадр влияет на понимание кадра следующего. Безусловно, киноцитаты, будучи паратекстом, также усиливают интертекстуальность романа, которая способствует порождению новых смыслов и является неотъемлемой чертой кинематографа [Ямпольский 1993].

В первой главе автор обращается к чёрно-белой экранизации романа А. Дюма «Дама с камелиями» («*Camille*», 1936) с Гретой Гарбо (Greta Garbo, 1905–1990) в главной роли. События разворачиваются в Пляя Бланка 21 мая 1969 г. Клара, мать Гладис, обнаруживает пропажу дочери. Как станет известно позднее, Гладис похитил Лео. В цитате отражены надежды девушки, которая влюблена в Лео и хочет, чтобы он заботился о ней всю жизнь:

Greta Garbo: No, eso no pudo ser culpa del champagne. ¿De veras querría cuidarme? ¿Siempre, día tras día?

El joven apuesto: Siempre, día tras día [Puig 1973: 10].

Во второй главе цитируется отрывок из фильма «Принцесса джунглей» («*The Jungle Princess*», 1936), а именно – песня, которую исполнила Дороти Ламур (Dorothy Lamour, 1914–1996),

сыгравшая прекрасную девушку, выросшую в джунглях. В этой главе действия разворачиваются в то же время, но в Буэнос-Айресе, в квартире Лео. То, с какой любовью Дороти смотрит на чужеземца (главного героя фильма), определяет отношение Гладис к Лео или то, как Лео бы хотел, чтобы на него смотрели: «su mirada, placida e ilusionada, denota un profundo amor por el forastero a quien dedica la canción» [Puig 1973: 34].

Эпиграфом к третьей главе служит фрагмент фильма 1945 г. «Милдред Пирс» («Mildred Pierce») с Джоан Кроуфорд (Joan Crawford, 1904/8–1977) в главной роли. Одной из ключевых в фильме является проблема взаимоотношений матери и дочери, т. е. трудность материнства. В качестве эпиграфа используется эпизод очередной ссоры близких людей, после которой героиня признаётся в том, как нелегко быть матерью. В этой главе представлена биография Гладис, а эпиграф позволяет понять ещё до прочтения главы, что отношения между матерью и дочерью будут непростыми. Это проявляется не только и не столько в третьей главе, сколько на протяжении всего романа. Так, если вернуться к первой главе, то можно заметить, что Клару больше заботит стихотворение, которое она пытается вспомнить, и то, что о них подумают окружающие, а не поиск пропавшей дочери. Более того, она бы предпочла, чтобы Гладис не возвращалась.

Четвёртая глава начинается с эпизода из фильма 1932 г. «Шанхайский экспресс» («Shanghai Express»), в котором главную героиню – известную авантюристку и проститутку по прозвищу Шанхайская Лилия – исполнила Марлен Дитрих (Marlene Dietrich, 1901–1992). Героиня Марлен признаёт, что сильно изменилась и с грустью замечает, что свою роль в этом сыграл далеко не один мужчина: «Marlene Dietrich: (irónica y amarga) No... hizo falta más de un hombre para transformarme en (acaricia las plumas negras de su tocado)... Shangai Lily» [Puig 1973: 148–149]. Это перекликается с жизнью Гладис, процессом её взросления, познания собственной сексуальности: лёжа в постели,

Гладис, словно в полусне, вспоминает своих бывших любовников и ласкает себя.

Событиям пятой главы предшествует сцена из киноленты «Обед в восемь» («Dinner at Eight», 1933) с Джин Харлоу (Jean Harlow, 1911–1937). В главе содержится звонок в полицию, в котором сообщается о некоем преступлении. Во-первых, цитируемый фильм также рассказывает о преступлении или преступной затее. Во-вторых, героиня Джин Харлоу в цитируемом отрывке ведёт себя дерзко и храбро, как и женщина, решившаяся заявить в полицию.

Фрагмент фильма 1941 г. «Цветы в пыли» («Blossoms in the Dust») с Грир Гарсон (Greer Garson, 1904–1996) является отправной точкой повествования в шестой главе, которая посвящена биографии Лео. В фильме героиня Грир Гарсон теряет ребёнка и посвящает свою жизнь заботе о сиротах. Лео же, наоборот, теряет мать в возрасте трёх месяцев, отец им практически не занимается, его часто не бывает дома, поэтому воспитание Лео ложится на плечи его старших сестёр и прислуги. Эпиграф же подчёркивает прочную связь между сыном и матерью. Герои – Гладис и Лео – противопоставляются ещё до своего знакомства: эпиграф к главе о Гладис подчёркивает непростые отношения матери и дочери, их отдалённость друг от друга, тогда как эпиграф к главе о Лео показывает, как мать дорожит сыном. Если между Гладис и её матерью (обе посвятили жизнь творчеству) складываются отношения соперничества, то Лео, лишённый материнской заботы в детстве, ищет её, став взрослым, и потому, как представляется, доверяет потом свои секреты Марии Эстер Вилла, которая значительно старше его.

В седьмой главе автор обращается к фильму 1939 г. «Женщины» («The Women»), в котором сыграли сразу три именитые актрисы: Норма Ширер (Norma Shearer, 1902–1983), Джоан Кроуфорд и Розалинд Расселл (Rosalind Russell, 1907–1976). Однако в цитируемый фрагмент попала только Норма Ширер.



Главная героиня киноцитаты потеряла свою любовь, тогда как Гладис в этой главе её только обретает. Однако несчастье персонажа Н. Ширер словно предрекает несчастливый конец отношениям Гладис и Лео. Стихи, которые читает героиня киноленты, предупреждают, что любовь – это не только покой и счастье [Puig 1973: 305].

Восьмой главе предшествует отрывок из фильма «Алжир» («Algiers», 1938) с Хеди Ламарр (Hedy Lamarr, 1914–2000). Х. Ламарр становится для главного героя роковой женщиной, которая может как спасти его, так и погубить. Одно лишь её появление кардинально меняет жизнь героя: «Para mí eres más que hermosa. Durante dos años me he sentido perdido, como caminando con los ojos cerrados, dormido. Y de pronto me despierto – porque tú apareces» [Puig 1973: 365]. Именно Гладис заставила Лео «проснуться», вскрыла старые раны, вынудила столкнуться с реальностью, которую он старался игнорировать, поэтому она вызывает у Лео неоднозначные чувства, о чём он «исповедуется» своему врачу. На приёме психотерапевта Лео противоречит сам себе и признаётся, что Гладис стала вызывать у него отвращение: «... le empecé a tomar asco. Porque a su modo, tímidamente, me quiere manejar» [Puig 1973: 390].

Вторая часть романа начинается с эпизода из киноленты «Плакать буду завтра» («I'll Cry Tomorrow», 1955), в котором главную роль сыграла Сьюзен Хэйуорд (Susan Hayward, 1917–1975). Девушка оплакивает погибшего жениха, сокрушаясь, что без него она ничто: «pero estiro la mano para tocarlo y en la oscuridad no hay nada... no puedo tocar nada, y esa nada no es él, esa nada soy yo...» [Puig 1973: 400]. В самой главе из разговоров Лео с Марией Эстер Вила становится понятно, что их отношения с Гладис не закончатся хорошо, а излишняя привязанность к нему девушки лишь отталкивает от неё Лео.

В десятой главе цитируется фильм 1941 г. «Девушки Зигфилда» («Ziegfeld Girl»). Интересно, что это один из люби-

мых фильмов Тото из «Предательства Риты Хейворт». И хотя в нём снималась Хеди Ламарр, в отрывке, к которому обращается М. Пуиг, встречается только Лана Тёрнер (Lana Turner, 1921–1995). Героиня Л. Тёрнер задумывается, почему женщины всегда влюбляются не в тех мужчин: «pensando en por qué los hombres que queremos no son como queremos...» [Puig 1973: 439]. Очевидно, эти слова относятся к Гладис, которая раз за разом влюбляется «не в тех» мужчин. В главе предоставлена стенограмма показаний Марии против Лео, из которой становится очевидно, что Лео может представлять для Гладис реальную опасность.

Одиннадцатая глава начинается с фрагмента кинокартины «Маленькие лисички» («The Little Foxes», 1941) с Бетт Дэвис. В этой главе Лео страдает от бессонницы. Его переполняет беспочвенная ненависть к Гладис. Он воспринимает её как героиню Бетт Дэвис – коварную, лживую и корыстную женщину, которая использует его в своих целях, что в действительности не так. В двенадцатой главе приводится эпизод единственной аргентинской киноленты «Лебединая песнь» («El canto del cisne», 1945), главную роль в котором исполнила Меча Ортис. Примечательно, что именно её хвалила Чоли из «Предательства Риты Хейворт», что ещё раз подтверждает благосклонные отношения писателя к этой актрисе. Героиня М. Ортис замечает, что душу человека можно узнать, только завладев ею: «Para conocer un alma es preciso dominarla» [Puig 1973: 499]. Эпиграф подчёркивает то, что герои романа совершенно друг друга не знают. Так, Лео видит в Гладис угрозу, хотя девушка искренне его любит и готова на всё ради него. Он доверяется Марии и рассказывает ей о своих самых страшных секретах, смешивая их с фантазиями. Она же предаёт его и заявляет в полицию, что в этой главе приводит Лео в полицейский участок.

В тринадцатой главе автор обращается к ещё одному фильму с Марлен Дитрих в главной роли – «Обещанная»

(«Dishonored», 1931). Любовь главных героев оказывается невозможна, потому что он предатель, а она шпионка. Но и встретились они только благодаря тому, кем являются: «Marlene Dietrich: (nostálgica y desencantada) En ese caso jamás nos habríamos conocido» [Puig 1973: 523]. То же справедливо для Лео и Гладис: они не могут быть вместе из-за негативного жизненного опыта, однако без него они бы не оказались там, где оказались, и никогда бы не встретились. В главе происходит само похищение Гладис и дальнейшие события в квартире Лео. Автор показывает всю болезненность отношений главных героев.

В четырнадцатой главе цитируется эпизод из фильма «Нежный товарищ» («Tender Comrade», 1943) с Джинджер Роджерс, в котором она рассказывает своему малышу, ещё совсем младенцу, о том, что отец не вернётся с фронта. В той же главе становится известно о смерти Лео. Однако Гладис ещё не знает о его гибели и продолжает ждать возлюбленного совершенно одна в его квартире, как и героиня Греты Гарбо из кинокартины 1932 г. «Гранд Отель» («Grand Hotel»), которая пытается дозвониться возлюбленному, не зная, что тот уже мёртв, и продолжает с нетерпением ждать его.

Последняя глава начинается с фрагмента фильма 1946 г. «Гильда» («Gilda») с Ритой Хейворт в главной роли. Судьба сталкивает героиню Р. Хейворт с бывшим возлюбленным, который предал её раньше, возможно, судьба даёт им второй шанс. Своего рода второй шанс получает и Гладис, которая была готова выбраться из окна, но случайно знакомится с соседкой Лео, чей муж, пилот, только что уехал в очередной рейс. Лишь в соседской квартире Гладис удаётся расслабиться, мучавшая её постоянно бессонница отступает, и женщина наконец засыпает: «La visitante retomó el sueño casi inmediatamente» [Puig 1973: 672].

Используя известные киноленты в качестве паратекста, автор обращается к общекультурному опыту читателя-зрителя. С одной стороны, прямое цитирование голливудских фильмов поз-

воляет внедрить кинематограф в художественный мир романа, сделать его частью бытия героев. С другой стороны, киноцитаты играют важную роль в развитии сюжета и раскрытии характеров персонажей. Каждый эпиграф перекликается с содержанием главы, отражая переживания героев, их взаимоотношения или предстоящие события. Эпиграфы также помогают поддержать тон, атмосферу повествования. Кроме того, автор выстраивает параллели между Гладис и голливудскими звёздами, создавая образ главной героини – самоотверженной голливудской красотки, которую ждёт трагичная судьба и несчастная любовь.

### 3.2. ПОЭТИКА КИНО В РОМАНЕ И ПСИХОАНАЛИЗ

Как и первые два романа М. Пуига, «Любовь в Буэнос-Айресе» состоит из двух частей по восемь глав в каждой. Повествование в романе также во многом кинематографично. Прежде всего это проявляется в драматизации произведения с помощью такой композиционно повествовательной формы, как диалог без вводных слов автора, который мы находим в главах 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12. Некоторые диалоги, как и прежде, строятся без указания на то, кто ведёт разговор, и только контекст позволяет понять, кому принадлежит каждая реплика. Например, в четвёртой главе это вставки разговора Гладис и её матери. Девушка погружена в свои фантазии, а Клара прерывает их, возвращая дочь в реальность, пусть и на мгновение:

– Querida... ¿estás descompuesta?

– No, estoy bien, dormite... [Puig 1973: 189].

В большинстве случаев автор указывает, кто произносит реплику, как в воображаемом интервью, которое Гладис даёт модному журналу «Harper's Bazaar» в седьмой главе, или на допросе Лео в полицейском участке в двенадцатой. Автор использует имя героя или его первую букву, чтобы обозначить, кому принадлежит реплика, подобно сценарию или пьесе. Некоторые

диалоги состоят из фраз одного персонажа, тогда как второй собеседник только предполагается. Чаще это происходит с телефонными разговорами (вспомним разговор Миты и Чоли в «Предательстве Риты Хейворт»). Например, анонимный звонок в полицию в пятой главе. Известны лишь реплики офицера полиции, а звонящий остаётся «за кадром», и лишь из слов полицейского можно догадаться, о каком преступлении идёт речь:

Voz:

Oficial: Para consultas está mi asistente, le vuelvo a dar con él [Puig 1973: 205].

Этот диалог интересен ещё тем, что содержит комментарии, указывающие на то, чем полицейский занимается в данный момент, а именно – как он пробегает взглядом по заметкам новостной газеты, ухватывая ту или иную новость, с какой интонацией отвечает. Эти своеобразные ремарки, с одной стороны, напоминают монтажный или сценарный комментарий, задавая повествованию определённый кинематографический тон. С другой стороны, они дают представление о происходящем как в «кадре» (например, показывают безразличие сотрудника полиции), так и в мире, позволяя соотнести судьбы героев с действительностью, в которой разворачивается их бытие. Многие заголовки говорят о военных конфликтах, преступлениях и других негативных событиях, что ещё раз подчёркивает жестокость, процветающую в патриархальном мире:

Oficial: (brusco) Hable con menos vueltas. ¿Cuál es el peligro? ¿de qué clase? (su mirada cae sobre un titular del diario – «RECRUDECE LA TENSIÓN EN IRLANDA DEL NORTE» – y parte del texto que sigue) [Puig 1973: 206].

В девятой главе, содержащей несколько разговоров (в том числе и телефонных) между Марией Эстер и Лео, сохранены лишь реплики последнего, а женщина остаётся «за кадром»:

MEV:

LD: Es cierto, estás aquí [Puig 1973: 429].

Заметим, что в полицейский участок обращалась именно она. Таким образом, оба раза опускаются реплики одного и того же персонажа. Это, во-первых, объединяет эти разговоры между собой, т. к. именно откровения Лео послужили причиной того, что Мария обратилась в полицию. Во-вторых, пустота вместо слов женщины показывает её желание остаться неизвестной, минимизировать своё участие в разворачивающихся событиях, которые ей неприятны. Тем не менее, чувство ответственности и долга приводят Марию в полицейский участок (стенограмма из десятой главы), а также в квартиру Лео, где он держит похищенную Гладис. Заметим, что и в этих разговорах встречаются ремарки:

LD: (deja que MEV vaya a la puerta y abra) Prometeme [Puig 1973: 428].

Не меньший интерес представляет восьмая глава, в которой Лео, находясь на приёме у врача, делится своими тайнами и переживаниями. В эпизоде представлены лишь реплики героя, а о наличии психолога или психотерапевта, который задаёт пациенту наводящие вопросы, становится известно из предшествующего подзаголовка: «Divagaciones de Leopoldo Druscovich durante una visita a su médico, el día 24 de abril de 1969» [Puig 1973: 367]. Поскольку сам врач отсутствует, а слова Лео обращены к гипотетическому собеседнику, его место занимает читатель, неизбежно втянутый в повествование (обратим внимание, что реплики также иногда сопровождаются комментарием):

... sí. Le hice mal a alguien, y después me arrepentí...

(abre los ojos) ...una vez... lastimé a un muchacho, sin querer... [Puig 1973: 380].

Подчеркнём ещё раз: лишённые авторских слов диалоги сближают романное повествование со сценарным или драматическим. Действие же разворачивается здесь и сейчас в условно настоящем времени, а читатель превращается в зрителя. При этом диалогичность не ограничена композиционной формой

речи, но распространяется на уровень текста как целого. Иначе говоря, устанавливается своего рода триада «писатель–герои–читатель», каждый компонент которой вступает в опосредованный диалог с другими двумя. Заметим, что сам М. Пуиг относился к литературе и кинематографу как к диалогу: «Писать – это вести диалог с другим человеком. С другой стороны, можно сходить в кино. Там в роли собеседника выступает фильм» (цит. по [Levine 2002: 207]). Обращённость к собеседнику сохраняется и в монологических высказываниях. С помощью императива, обращений и вопросов автор включает читателя в повествование, делая его не просто пассивным зрителем, но активным участником: «¡silencio!... no hables, ni siquiera en voz baja ¿no oyes esos pasos? ya se ha levantado la madre» [Puig 1973: 161].

Хронотоп романа также уподобляется кинематографическому: пространство и время в нём условны. Время оторвано от конкретного пространства, поэтому «кадр» может быть заполнен как угодно, что позволяет поместить читателя (зрителя) в любой момент пространства-времени [Тынянов 1977: 320] в соответствии с авторским замыслом. Главы организованы по принципу перекрёстного монтажа: автор постоянно перемещает героев, а вместе с ними и читателей, в пространстве и времени, не придерживаясь последовательного развития событий. Так, действия первой главы происходят в прибрежном городе Плая Бланка 21 мая 1969 г., во второй события отмечены той же датой, но происходят в Буэнос-Айресе. Третья глава переносит назад в прошлое, к моменту зачатия главной героини, и подробно освещает её биографию. В четвёртой главе повествование возвращается в Плая Бланка, но годом раньше первой главы – в 1968 г. Таким образом, большая часть романа представляет собой серию флешбэков, которые подводят к исчезновению Гладис. Незнание, окутывающая пропажу девушки в самом начале произведения, задаёт напряжение, характерное для жанра детектива или триллера: читатель, уподобляясь детективу,

собирает в единое целое разрозненные кусочки, при этом опасность, в которой находится девушка, кажется тем сильнее, чем больше становится известно об её похитителе Лео. К тому же, подобное построение хронотопа придаёт повествованию динамику, близкую кинематографической.

Симультанность и условность пространства-времени переключаются с таким литературным приёмом, как «поток сознания», в котором сливаются мысли, воспоминания, сиюминутные впечатления, не имеющие внешней логической и причинно-следственной связи. Так, мы находим «поток сознания» в четвёртой главе, когда Гладис лежит в своей постели в Пляя Бланка, поглощённая размышлениями. Мысли героини непоследовательны: в единое целое сплавляются эротические фантазии девушки, её желания и воспоминания о бывших любовниках. Например, девушка мысленно переносится в холодный дом каменщика, потом в тропики: «la cocina apagada ya no da más calor y se cuele el frío por entre las chapas, el aire helado envuelve a los cuerpos desnudos ¿bajo el sol del trópico eran placenteras las horas de descanso? las frutas maduran tan pronto, frutas que existen solo allí, imposible imaginar el sabor de frutas tropicales desconocidas» [Puig 1973: 172–173]. Мысль цепляется за мысль и картинки сменяют друг друга, подобно кадрам фильма: что-то привлекает внимание Гладис, и читатель переносится вслед за героиней в другое место и время. Представляя бывших любовников, девушка не называет их имена, но лишь профессии, род занятий (юный студент, натурщик, разведённый, негр и др.), подобно тому, как в эпиграфах к главам, обезличивая их, превращая в собирательный образ.

Вместе с тем Гладис неоднократно представляет, как некто может незаметно проникнуть в её комнату, причинить ей вред, а сексуальные фантазии часто сопровождаются насилием, ассоциируются с болью, жестокостью. С одной стороны, подобные страхи связаны с негативным опытом девушки, с другой, она



словно предчувствует будущее похищение, которое одновременно вызывает у неё ужас и желание. Здесь очевидна некоторая связь с последним эпизодом романа «Улисс» Дж. Джойса (Ulysses; 1922; James Joyce; 1882–1941), в котором Молли, проваливаясь в сон, также вспоминает свой сексуальный опыт. Как и Мэрион, Гладис олицетворяет в романе женское начало, однако, в отличие от первой, не принимает его с такой лёгкостью. Кроме того, в монологе Молли преобладают воспоминания и рассуждения, тогда как Гладис в большей степени фантазирует, погружаясь в воображаемый непоследовательно развивающийся мир, что также показывают нестабильность её душевного состояния.

С ещё одним примером «потока сознания» мы сталкиваемся в одиннадцатой главе. Лео, находясь на грани сна и бодрствования, терзается противоречивыми чувствами по отношению к Гладис и прокручивает в голове различные варианты дальнейших действий. Подавляемые желания и страхи выходят наружу, смешиваются, окуная героя в сюрреалистический кошмар. Пространство в этом сне переменчиво: герой оказывается то в номере отеля, то в аэропорту, то вдруг переносится в выставочный зал в Бразилии, то на кушетку психотерапевта. Все сюжетные ветки сна объединяет одна идея – избавление от Гладис и чувств к ней. Отметим, что повествование разворачивается покадрово, насыщено монтажными техниками, уподобляется движению камеры. В «объектив» сначала попадает неоновая вывеска, которую видно из окна отеля, потом крупный план перемещается на кровать, «камера» скользит по разбросанным вещам – мусор, вынесенный на берег морскими волнами, из которого Гладис создаёт свои инсталляции: «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» [Puig 1973: 476]. Один сон сменяется другим, и герой переносится в выставочный павильон. Камера крупным планом выхватывает сначала часы, на которых

отбило шесть вечера, затем в кадр вновь попадают морские находки из инсталляции Гладис. Подобная монтажность позволяет поместить читателя в момент повествования, что обусловлено динамикой смены кадров. Вместе с тем, сны и фантазии героев открывают перед читателем внутренний мир героев, их переживания и мотивацию.

Кинематографический эффект достигается благодаря повествованию, насыщенному монтажными приёмами и напоминающему движение камеры, которая акцентирует внимание на значимых деталях, то приближая, то отдаляя сцену действия или отдельные её части. Например, во второй главе, которая «показывает» квартиру Лео и её хозяина, а также Гладис, связанную и без сознания. В «кадр» попадают сначала картины, потом – кровать, и, наконец, крупный план выхватывает девушку, лежащую на постели: «hay varios cuadros más en el departamento, entre ellos uno de dimensiones inusitadas – dos metros de alto por dos de ancho – casi íntegramente ocupado por un círculo color añil sobre fondo gris. Contra una de las paredes – todas pintadas de blanco – hay una cama turca, las sábanas celestes tienen una guarda azul y las dos frazadas son marrón claro. La piel de la mujer inmóvil es muy blanca» [Puig 1973: 38]. Тем не менее, монтажность в романе не всегда привязана к повествованию в настоящем времени. Сближение точки зрения с движением камеры, использование разных ракурсов сохраняется и в прошедшем времени.

Например, в первой главе «камера» выхватывает силуэт Клары с улицы сквозь прозрачные шторы, затем «объектив» приближается, и становится слышен шёпот женщины: «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» [Puig 1973: 24]. М. Пуиг признавался, что этот эпизод был вдохновлён сценой из фильма «Психо» («Psycho», 1960) А. Хичкока (Alfred Joseph Hitchcock, 1899–

1980). Писатель стремился воссоздать ощущение особой «шпионящей» камеры, вскрывающей злой умысел [Corbatta 1983: 603]. Появление наблюдателя, постоянно следящего за героями, усиливает напряжение, саспенс, предчувствие беды. М. Е. Бойл отмечает, что такое «смотрение» играет ключевую роль в раскрытии персонажей и развитии сюжета романа, а также помогает показать тему притеснения и общественного давления, которое испытывают на себе герои [Boyle 2015]. Потенциальный «зритель» постоянно присутствует в тексте, о нём упоминают сами герои (чаще – Гладис): «Ya no le cabe duda de que la observan ¿desde dónde?» [Puig 1973: 537]. Мотив «подглядывания» не только показывает то, как Гладис примеряет на себя образ кинодивы, но и ставит читателя на место «смотрящего», превращает его в своего рода зрителя.

Обратим внимание, что кинематограф в этом ключе тесно связан с психоанализом, поскольку именно он «вдохновил теоретиков кино на исследование таких феноменов, как вуайеризм (синдром подглядывания) и идентификация (уподобление зрителя одному из персонажей)» [Разлогов 2015: 18]. Сам же М. Пуиг отмечал, что З. Фрейд служил ему главной повествовательной моделью (см. [Levine 2012: 54]). Писатель не только пытается актуализировать упомянутые феномены в поэтике романа, но и активно использует идеи З. Фрейда и психоанализа в сюжете. Он уделяет большое внимание психологическому состоянию героев, их душевным проблемам, а также непосредственно обращается к идеям психоанализа. Так, мать Гладис в последний момент решает не заявлять о пропаже дочери, потому что боится, что полицейские сочтут Гладис сумасшедшей и девушка этого не вынесет: «la considerarían demente y la someterían a tratos intolerables para la sensibilidad de la muchacha» [Puig 1973: 33], хотя в действительности она скрывает тайное желание, чтобы Гладис не возвращалась.

С детства Гладис окружают люди, которые увлекаются психологией. Например, её школьная подруга Фанни выдавала себя за знатока психоанализа: «Fanny <...> le dijo que según el psicoanálisis la angustia no provenía de ser sino de no ser como pretendíamos» [Puig 1973: 74]. Когда Гладис переезжает в США, она сталкивается с тем, что психологов посещают все, будь то её знакомая или любовник. При этом они уверены, что поход к такому врачу способен разрешить все душевные проблемы, с чем Гладис не согласна: «Decidí no ir a casa de Mary Ann como había planeado porque esta la notaría alterada y nuevamente le aconsejaría ponerse en tratamiento con un psicoanalista, o al menos probar su misma marca de píldoras para dormir» [Puig 1973: 117]; «pero temía hacerlo saber a su amigo porque adivinaba la respuesta: un tratamiento psicoanalítico lo arreglaría todo» [Puig 1973: 127]. Эпизод с Лео на приёме у психотерапевта играет важную роль в романе, раскрывая внутренние переживания героя, но позже становится очевидно, что лечение Лео совершенно не помогает.

Тема психологии тесно переплетается с проблемами сексуальности и её осознания. Так, раздел в третьей главе, которая содержит биографию Гладис, под названием «Нервные расстройства» («Problemas nerviosos», [Puig 1973: 129–147]) посвящён отношению девушки с мужчинами до Лео и её сексуальному опыту, который далеко не всегда был положительным. Кроме того, Гладис теряет глаз во время попытки изнасилования, поэтому теперь одно её веко всегда опущено, и она прикрывает его чёлкой или очками. Заметим, что согласно Фрейдю, лишение зрения связано с кастрацией (например, Царь Эдип), поэтому потеря глаза является символичной: во-первых, этот инцидент показывает трудность Гладис в принятии собственной сексуальности и её проблемы с противоположным полом; во-вторых, одноглазая девушка пробуждает в потенциальных «кавалерах» бессознательный страх кастрации и/или чувство вины (что заметно в отношении к ней Лео). Кроме того, подчёркивается все-

видящий наблюдающий глаз Гладис, уподобляющийся глазу кинокамеры, беспристрастно фиксирующей мир, хотя сама героиня видит этот мир субъективно: например, охваченная романтическими чувствами, она не замечает недостатки Лео. Таким образом, объективность оказывается иллюзорной. Походы Лео к психотерапевту тоже связаны с сексуальными проблемами, причина которых кроется в его детстве. Лео растёт без матери и отца в окружении одних женщин: двух сестёр, с одной из которых он слишком близок, и служанки. Ему приходится самостоятельно познавать мир сексуальности, что не всегда происходит успешно. Подавление и отрицание гомосексуальных наклонностей приводит его к вспышкам ярости и агрессивному поведению. Инцидент, произошедший на пустыре, преследует Лео всю жизнь, влияет на каждое его решение, постепенно разрушая героя изнутри, приводит его к смерти.

Представляется, что герои М. Пуига – это сломленные давлением общества, душевно больные люди, которым сложно найти своё место в социуме, т. к. они не соответствуют предъявляемым к ним требованиям как мужчине и женщине. Более того, негативное влияние патриархального общества на мужчин оказывается более трагичным, т. к. именно мужские персонажи погибают ранее отведённого им срока (Лео, Хуан и Панчо из «Крашенных губок»), тогда как женщины остаются в живых: более податливые и гибкие, они легче находят компромисс и способны вынести большее угнетение со стороны социума. Использование кинематографических приёмов в романном повествовании создаёт неуютную атмосферу постоянного напряжения, давления на героев, акцентируя их психическую нестабильность.

#### 4. РОЛЬ КИНЕМАТОГРАФА В РОМАНЕ «ПОЦЕЛУЙ ЖЕНЩИНЫ-ПАУКА»

«Поцелуй женщины-паука» вышел в свет в 1976 г. в Испании. Это первый роман, который М. Пуиг написал после вынужденного отъезда из Аргентины. Возвращение к власти Х. Перона, противоречивая социально-политическая атмосфера на родине, ужесточение цензуры, как уже говорилось, наложили отпечаток на творчество писателя. Четвёртый роман М. Пуига, пожалуй, является самым известным его произведением, в котором кинематографичность повествования достигла своего пика, и вместе с тем – самым политизированным. Как и в предыдущем романе, в «Поцелуе женщины-паука» чётко обозначены два полярных персонажа, которые, однако, постепенно приходят к взаимопониманию и сближаются, благодаря чему акцентированные в начале произведения дихотомии к финалу деконструируются (см. [Peller 2009; Drozdo: URL]). Действие романа происходит в тесной тюремной камере, которая объединяет двух главных героев – политического заключённого марксиста Валентина (26 лет) и осуждённого за соращение несовершеннолетних гомосексуалиста Молину (37 лет). Запертые в тесном ограниченном пространстве, герои вынуждены общаться друг с другом и находить взаимопонимание. Молина, большой поклонник кинематографа, чтобы как-то скрасить серые однообразные тюремные будни, рассказывает товарищу по камере фильмы (вспомним сочинение Тото из первого романа писателя), которые он смотрел на свободе. С одной стороны, кинематограф является для героев формой эскапизма, как и для самого писателя в юные годы. С другой стороны, обсуждая эти истории, герои вспоминают своё прошлое, делятся секретами и переживаниями, постепенно приходят к пониманию. М. Пуиг умело прибегает к типичной для поп-арта стратегии – использованию готовых историй [Páez 1995] – и создаёт яркий кинематографичный мир в серых стенах

камеры, через призму которого вскрывает социально-политические проблемы.

#### 4.1. ВСТАВНЫЕ ФИЛЬМЫ В СЮЖЕТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В романе «Поцелуй женщины-паука» один из главных героев Молина уподобляется Шахерезаде (см. об этом [García Ramos 1981: 69–71]), восточные сказки которой превращаются в современные западные сказки, новый миф – кинематограф. М. Пуиг знакомит читателя с целым рядом кинокартин, многие из которых имеют реальные прототипы среди голливудских фильмов 1940-х гг. Выбранные киноленты не только показывают культурный багаж Молины, но и автора, который вырос на этих фильмах [Sloan 1987: 23]. Всего в сюжете романа задействованы 6 фильмов. Некоторые исследователи относят к отдельным фильмам альтернативную концовку одной из кинокартин, которую придумал Валентин, и его внутренний диалог в конце романа [см., напр.: Ramírez 2005, Peralta 1983]. Мы также обратимся к финальному монологу Валентина, поскольку он сам сравнивает его с фильмом. Концовки четвёртого фильма по версии Молины и Валентина мы будем рассматривать в рамках одного вставного фильма.

С одной стороны, обращение к пересказу фильмов, как настоящих, так и вымышленных, поддерживает кинематографичность повествования. Во-первых, постоянное перемещение из тюремной камеры в пространство кино, будь то Нью-Йорк, Париж или остров, где практикуется культ Вуду, подчеркивает условность пространства и времени в романе. Во-вторых, разговоры о «вымышленном», в особенности о действительно существующих фильмах, усиливают иллюзию реальности основного сюжета романа и его героев, что сближает его с кинематографом, для которого иллюзорность является сущностной чертой (см. [Лотман 1973]). С другой стороны, вставные фильмы двигают

сюжет и являются одним из средств раскрытия образов главных героев через параллели между персонажами романа и персонажами фильмов. Обсуждение фильмов выводит героев на проблемные темы, раскрывает противоречия между ними, вызывает воспоминания и т. д. Сам сюжет фильмов часто повторяет полностью или частично судьбу одного из главных героев романа, а иногда – обоих.

Первым (главы 1–2) в романе появляется фильм о женщине-пантере («La mujer pantera»), основанный на кинокартине режиссёра Жака Турнёра «Люди-кошки» («Cat People», 1942). Действие киноленты происходит в зимнем Нью-Йорке. Главная героиня, молодая художница по имени Ирен, иммигрировала в США из небольшой восточноевропейской страны в поисках «лучшей жизни». Однажды, когда она пишет портрет пантеры в Центральном парке, Ирен знакомится с архитектором. Молодые люди влюбляются друг в друга и женятся, но девушка, опасаясь легенды о женщинах-пантерах, которые превращаются в диких кошек и убивают мужчин в момент близости, не решает даже поцеловать своего мужа. Постепенно страхи девушки усиливаются, сводя её с ума, и муж настаивает, чтобы она начала посещать психотерапевта. В конце Ирен умирает, убив перед этим своего психотерапевта. В ходе обсуждения первой пересказанной киноленты Валентин и Молина сами признаются, с кем из персонажей фильма они себя ассоциируют, что позволяет читателю увидеть характерологические особенности героев романа. Так, Валентин спрашивает Молину, кто из женских персонажей ему ближе. Заметим, что сам Валентин больше симпатизирует девушке-архитектору, которая тайно влюблена в главного героя фильма, но при этом ему совсем не нравится Ирен:

– ¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta?

– Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína [Puig 2001: 20].



«Конечно, с Ирен. Я всегда на стороне главной героини», – отвечает Молина и интересуется, какой персонаж ближе Валентину, ведь ему с самого начала не нравится главный герой. Однако Валентин всё же находит близкого по духу персонажа, чьё мировоззрение перекликается с его взглядами. Это психотерапевт, которого, наоборот, невзлюбил Молина:

– ¿Y vos Valentín, con quién?, estás perdido porque el muchacho te parece un tarado.

– Reíte. Con el psicoanalista. Pero nada de burlas, yo te respeté tu elección, sin comentarios. Seguí [Puig 2001: 21].

Таким образом, в конце первой главы Молина и Валентин сами находят параллели между собой и персонажами рассказанного фильма, что позволяет провести параллель между Ирен и Молиной, Валентином и психотерапевтом, и в дальнейшем подталкивает искать параллели между героями романа и персонажами других вставных фильмов. Кроме того, через киноперсонажей автор показывает, насколько разными и противоположными друг другу являются герои.

Второй фильм (главы 3–5) не имеет реального прототипа и является нацистской пропагандой, поэтому исследователи часто называют его «Nazi movie». Другое название фильма – «Судьба» («Destino»). К нему мы и будем прибегать, говоря об этом фильме. Сюжет кинокартины переносит читателя в оккупированную нацистами Францию 1940-х гг. Главные герои фильма – немецкий офицер и певица Лени франко-немецкого происхождения. Лени вынуждена втереться в доверие и шпионить за немецким офицером по требованию членов движения Сопротивления. Но она влюбляется в него и, видя все ужасы, что творят члены Сопротивления, отказывается на них работать. В конце Лени трагически погибает на руках любимого. Во втором фильме мы также видим параллель между судьбами Лени и Молины. Оба оказались в трудной жизненной ситуации, оба обяза-

ны шпионить за близким человеком, но в итоге не могут этого сделать.

Следующим (5 глава) в романе появляется фильм, который Молина рассказывает сам себе. Его прототипом является голливудская кинолента «Заколдованный дом» («The Enchanted Cottage», 1945) режиссёра Джона Кромвелла. Повествование этого фильма представляет собой поток сознания, и текст выделен курсивом. Это романтическая история, где два главных героя переживают волшебное преображение, влюбившись друг в друга. В киноленте мы видим несовершенную девушку, которая отчаялась найти своё счастье, и грубого юношу, чьё сердце со временем оттаивает. Принимая во внимание постоянное переключение мыслей Молины с фильма на Валентина, который обидел его своими грубыми словами и своим отношением, можно заключить, что он по-прежнему проводит параллели между своей судьбой и судьбой главной героини. Кроме того, этот фильм – единственная возможность узнать о внутренних переживаниях Молины с его слов.

В 6 главе появляется четвёртый фильм – «Партизаны». Главный герой, юный латиноамериканец из состоятельной буржуазной семьи, придерживается революционных идей, однако родители не позволяют ему ввязываться в политику и отправляют его в Европу. Партизаны похищают отца юноши и во время выкупа убивают его. Главный герой остаётся вместе с революционерами. Между историей главного героя фильма и судьбой Валентина очевидна параллель. Оба героя принадлежат состоятельным аргентинским семьям, оба отрицают своё происхождение и положение в обществе и стремятся бороться за справедливость. Примечательно, что позднее Валентин в бреду придумывает другую концовку этой кинокартине.

Пятый фильм (главы 9–11) возвращает читателя к фильмам «ужасов» первой половины XX в. вместе с историей о девушке-зомби, в основе которой лежит очередной фильм Жака Турнёра

«Я гуляла с зомби» («I Walked with a Zomby», 1943). Интересно, что Валентин сам попросил Молину рассказать ему фильм, похожий на «Женщину-пантеру». В отличие от героини настоящего фильма, которая едет на остров в качестве сиделки, героиня в рассказе Молины отправляется к своему жениху. Однако тайна острова одинакова: на нём процветает культ Вуду, а жена хозяйина поместья (бывшая жена в версии Молины) – зомби. В конце девушке удаётся покинуть остров. Пятый фильм показывает изменения, произошедшие с героями. Так, главная героиня вовсе не безвольная девушка-зомби, ей удалось избежать участи первой жены, и она берёт судьбу в свои руки. Так и Молина отказывается от роли бездумной пешки в планах начальника тюрьмы. Хотя он формально и шпионит за Валентином, но сам просит его ничего не рассказывать. Молина даже манипулирует начальником тюрьмы, чтобы получить нормальную еду и помочь Валентину поправиться.

Последний и шестой по счёту фильм (главы 12–14) также повествует о сильной героине, которая способна на всё ради любви и любимого. Как и в фильме «Судьба» главная героиня – актриса и певица, но её возлюбленный теперь журналист, а действие разворачивается в Мексике. Интересно, что в описанном фильме исполняются несколько существующих мексиканских песен. Например, болеро «Чёрные цветы» («Flores Negras») мексиканского исполнителя Оскара Чавеза (Óscar Chávez, 1935–2020), который был известен своей активной политической позицией и противоправительственными текстами. Представляется, что такой выбор исполнителя не случаен, поскольку позволяет автору подчеркнуть политическую составляющую романа, обращаясь к общекультурному опыту читателя. Также упоминаются песни и других мексиканских исполнителей, например, Марии Гревер (María Grever, 1885–1951). Шестой фильм продолжает идею сильной героини, решившейся кардинально изменить свою жизнь ради любимого. Главной героине не удаётся

спасти возлюбленного ни в одном из последних двух фильмов, несмотря на все свои усилия. Так и Молина не сможет спасти Валентина.

Принимая во внимание очевидность параллелей между персонажами вставных фильмов и героями романа, можно выделить ряд ключевых моментов, которые раскрываются при помощи фильмов: двойственность Молины (несовершенная/неполноценная женщина), характер и мировоззрение Валентина, взаимоотношения героев, образ матери, трагичность судьбы героев. Рассмотрим каждый из них по отдельности.

С первых строк романа автор показывает, что с Ирен что-то не так: «A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas» [Puig 2001: 6]. Описание женщины-пантеры подходит и Молине, который считает женщин прекрасными существами и сам хочет и стремится стать одной из них. Однако, подобно героине фильма, он осознаёт своё несовершенство, свою «инаковость» и боится своего естества. Если Ирен пытается подавить внутреннего «монстра», ужасную женщину-пантеру, которая губит мужчин, то Молины стремится избавиться от своей мужской сущности. Иначе говоря, они оба испытывают страх по отношению к своему настоящему «я», которое в любой момент может вырваться наружу. В третьем фильме тоже подчёркивается «неполноценность» главной героини – это уродливая бедная служанка, отчаявшаяся найти свою любовь. Однако лишь благодаря истинной любви превращение в прекрасную девушку становится для неё возможным, и Молина тоже хочет поверить в подобную прекрасную сказку. Тем не менее, в пятом фильме, когда отношения между Валентином и Молиной изменились, главная героиня этой киноленты перестаёт быть неполноценной, а девушка-зомби, которая в оригинальной версии фильма играла важную роль, в рассказе Молины уходит на второй план. В продолжение, в последнем рассказанном фильме героиня решается уйти от роскошной жизни и рискнуть всем, так и Молина реша-

ется передать сообщение от Валентина его товарищам, поставив на кон свою жизнь. Таким образом, через изменение героев вставных пересказываемых фильмов можно проследить развитие персонажей романа.

Вовлекаясь в обсуждение первого фильма, Валентин сознаётся, что ставит себя на место психотерапевта. Интересно, что ещё до появления этого персонажа Валентин сам пытается осуществлять своеобразный психоанализ героев киноленты. Например, когда Ирен избегает близости с мужем, потому что боится оказаться женщиной-пантерой, Валентин предполагает, что девушка просто фригидна, а её страх превратиться в ужасного монстра – на самом деле страх мужчин: «*Bueno, yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso inventa cosas*» [Puig 2001: 14]. При пересказе четвёртого фильма Валентин придумывает свою концовку, которая приводит нас к мысли, что он, обвиняя окружающих, сам не готов нести ответственность за свои поступки. Сюжет этого фильма, разворачивающийся в голове Валентина, показывает его как запутавшегося, потерянного человека, внутри которого копяты противоречия. С одной стороны, он ставит на первое место революционный долг и борьбу за права своего народа, с другой – он отпрыск состоятельной семьи и ведёт себя как все остальные буржуа. Например, Валентин признаётся Молине, что его влечёт к той, другой девушке, Марте, которая принадлежит высшему обществу и с которой он расстался пару лет назад. «Я такой же, как они», – с горечью говорит он Молине: «*adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero... Soy como ellos, igualito*» [Puig 2001: 101]. Принципиально, что и герой фильма не хочет мешать свою кровь с кровью индейцев: «*un muchacho que no desea un hijo indio, un muchacho que no desea mezclar su sangre con la sangre de la india*» [Puig 2001: 102], что демонстрирует его лицемерие. Во второй части романа Валентин кардинально меняет своё отно-

шение к Молине, что очевидно из его комментариев. Он больше не язвит, не издевается над историями товарища, но более того – старается поддержать Молину, добавить ему уверенности в себе, убедить, что тот должен уважать себя: «prometeme otra cosa... que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie. Perdoname que te lo repita, porque una vez te lo dije y no te gustó» [Puig 2001: 181].

Связь между вставными фильмами и сюжетом романа особо важна для обрисовки персонажей и их взаимоотношений. Так, Молина опасается Валентина, увлечённого политикой «грубого мужлана», как он сам его характеризует, подобно тому, как Ирен, героиня первого фильма, боится психотерапевта, способного раскрыть её истинную сущность. И её страх реализуется, ведь именно психотерапевт решается поцеловать Ирен, чтобы избавить её от навязчивой идеи о женщинах-пантерах. То же сделает и Валентин по отношению к Молине, хотя значительно позже. В третьем фильме Молина видит в роли возлюбленного девушки именно Валентина, а не своего любимого, как это может показаться на первый взгляд. Об этом свидетельствует и грубость молодого человека, и то, что он архитектор (как и Валентин), его связь с политикой и войной, и то, как постепенно меняются их отношения (что в самом романе ещё не произошло). И хотя героев фильма ждёт счастливый финал, в романе он не повторяется, ведь не случайно Молина отказывается рассказать этот фильм Валентину, желая сохранить его красоту для себя.

Ключевым в романе является образ матери. Примечательно, что и здесь ситуации двух главных героев практически противоположны. Если Молина очень близок с матерью, то Валентин таит на неё обиду. Уже говоря о первом фильме, герои обсуждают проблему отношений сына и матери. Молина представляет мать главного героя как красивую, утончённую женщину. Валентин же видит в ней эксплуататора других людей. Оба пред-

ставления совпадают с представлением героев о собственных матерях. Они возвращаются к этой теме, обсуждая четвёртый фильм. Здесь Валентин опять же представляет свою мать как предательницу, бросившую семью. Он видит в ней одну из тех, против кого ведёт свою борьбу, так же как и герой «Партизан». Придумывая свою концовку, Валентин заходит дальше – разоблачает и убивает мать-предательницу. Но и здесь внутренние противоречия не оставляют героя, ведь в глубине души он также привязан к ней, поэтому он сходит с ума и карает её убийц, после чего погибает сам.

Более того, путь, которым идут персонажи фильмов, часто приводит их к гибели, словно предрекая судьбу героев романа. «Метка смерти» висит над героями ещё с первого рассказанного фильма, в котором и героиня, Ирен, и её психотерапевт, с которыми ассоциируют себя Молина и Валентин соответственно, погибают в финале. Главная героиня второго фильма, Лени, являющаяся идеалом женщины, к которому стремится Молина, отдаёт свою жизнь ради любимого. Можно сказать, что он подсознательно стремится к такому идеалу, желая быть героиней фильма (как того желал и сам М. Пуиг [Levine 2012: 51]), о чём в финале нам говорит вымышленная Валентином Марта: *«uhmm... yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película»* [Puig 2001: 195] (курсив автора. – А.Ч.).

Герой четвёртого фильма по версии Молины остаётся жить и добивается своей цели, но Валентин понимает всю безнадежность своего положения, и в его интерпретации герой погибает, теряя рассудок. Он словно предугадывает, какой финал его ожидает. То же происходит и в шестом фильме – главный герой умирает на больничной койке в бреду. Молина, как и героиня пятого фильма, покидает возлюбленного, что остаётся на острове (в тюрьме), однако, в отличие от девушки, он нашёл там своё счастье, пусть и краткосрочное. Заметим, что в конце романа все

фильмы словно сливаются в фантазиях Валентина. Здесь и остров с барабанами из четвёртого фильма, и дикие орхидеи, украшавшие сцену во втором фильме. Да и сам Валентин признаётся, что всё это – лишь чёрно-белый фильм: «*porque la película es en blanco y negro*» [Puig 2001: 181]. В этом сне-фильме он встречается ту самую «женщину-паука», из-под её маски катятся слёзы. Женщина-паук, Молина, Марта – три образа перекликаются, сливаются в один и дополняют друг друга.

Вставные фильмы в определённой степени являются аллегорией судьбы Молины и Валентина. Пересказанные кинокартины охватывают то, что произошло с героями романа до его начала, и то, что будет с ними в конце, показывают отношения героев друг с другом и с другими людьми, обличают их желания, их страхи, и даже раскрывают в героях то, что сами они не хотели бы показывать или признавать. Обсуждение вставных фильмов раскрывает характеры героев, их мировоззрение и внутренний мир, их прошлое, настоящее и будущее. В романе практически отсутствует традиционное повествование, действие разворачивается в диалогах, где нет ни описания героев, ни вводных слов автора, а потому лишь через сюжеты фильмов, через их интерпретацию героями читатель может узнать и понять главных героев по-настоящему. Алвес да Силва отмечает, что Молина с помощью рассказов «плетёт паутину» соблазнения [Alves da Silva 2011: 14], но именно эта «паутина» позволяет героям сблизиться и подталкивает их к развитию, переосмыслению своих взглядов. В этом, на наш взгляд, заключается основная роль киноцитат в романе.

#### 4.2. УРАНИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ И ОБРАЗ КИНОДИВЫ

Тема гомосексуальности, столь близкая автору, который, будучи человеком нетрадиционной сексуальной ориентации, делится личным опытом, так обширно и глубоко охватывается в



первый и последний раз. Уранический<sup>1</sup> герой отражает женское начало и воплощает соответствующие черты: феминность, пассивность, мягкость, роль угнетаемого и притесняемого и т. д. Вместе с тем, он противопоставляется типичному герою латиноамериканской литературы первой половины прошлого века – герою-мачо [Огнева 2000: 189], олицетворяющему патриархальное общество, неотъемлемой частью которого были сила и насилие. Образ кинодивы, играющий в романе важную роль, тесно переплетается с гомосексуальным персонажем. Как уже было отмечено, Молина не просто восхищается актрисами и героинями, которых те воплощают на экране, но мечтает стать одной из них, подражает им. Он стремится соответствовать идеальному образу кинематографической героини – прекрасной, самоотверженной женщины, способной на всё ради любимого. Молина воплощается в себе образ канонической героини [Fernández 2011], такой, какой её видел малыш Тото из «Предательства Риты Хейворт». Схожесть Тото и Молины позволяет говорить о наличии у последнего автобиографических черт, к чему мы вернёмся позднее.

Заметим, что окружение главного героя – похожие на него уранические персонажи, предпочитающее своё женское начало мужскому. Многие используют женские имена в качестве псевдонимов, часто это имена актрис: «como de costumbre se dijeron varios nombres femeninos diferentes, esta vez de actrices, se supone, porque se apodaban Greta, Marlene, Marilyn, Merle, Gina, Jedi (¿)» [Puig 2001: 186]; «Llamado de Lalo a las 11.48, propuso salir en auto con Mecha Ortiz como el domingo anterior» [Puig 2001: 188]. Таким образом, автор ещё раз подчёркивает связь уранического

---

<sup>1</sup> Ураниец (от др.-греч. «Ἀφροδίτη Οὐρανία») – термин, обозначающий гомосексуальных мужчин. Приобрёл широкое распространение в Викторианскую эпоху.

персонажа с образом кинодивы, а также обращает внимание читателя на травестированную природу этого образа в романе.

Большое внимание природе гомосексуальности и образу уранического героя уделяется в сносках, которые составляют один из повествовательных пластов романа. Такие сноски вводят в повествование авторский голос, деконструируя романную действительности – приём, приобретающий концептуальное значение именно в эпоху постмодернизма [Маньковская 2000: 21]. Этот параллельный дискурс взаимодействует с сюжетом романа и диалогами, разворачивающимися между Молиной и Валентином [Dunne 1995: 128], добавляя в текст ещё один ракурс или точку зрения [Maloney 2005: 165], и перенимают, в некоторой степени, функцию эпиграфов из «Крашенных губок» и «Любви в Буэнос-Айресе». Сноски призваны помочь решить проблему идентичности Молины, но в итоге вопрос по-прежнему остаётся открытым, автор не даёт окончательного решения, в чём некоторые исследователи видят иронию [Boling 1990: 79]. Однако представляется, что писатель прежде всего вступает в опосредованный диалог с читателем, подталкивает его к размышлению над поставленными в романе вопросами и изначально не ставит своей целью дать готовый ответ.

Появившиеся впервые в предыдущем романе идеи психоанализа и обращённость к психологии в целом, сохраняются в «Почелуе женщины-паука» и касаются анализа природы гомосексуальности. В первых двух сносках М. Пуиг обращается к биологическим теориям формирования «нетрадиционной» сексуальной ориентации [Puig 2001: 44–46] и рассматривает наивную трактовку гомосексуальности [Puig 2001: 69]. Автор демонстрирует их несостоятельность и приходит к выводу, что ориентация в большей степени определяется психологическими факторами. Таким образом, в последующих сносках внимание сосредоточено на психоанализе.

Обращаясь к различным теориям, писатель проливает свет на характеры и мотивацию главных героев, объясняя не только стремление Молины к образу кинодивы, но и поведение Валентина. Не последнее внимание М. Пуиг уделяет Эдипову комплексу (инцестуозные желания в отношении родителя противоположного пола), который может служить одним из объяснений уранической любви. Писатель рассматривает теории З. Фрейда и его дочери А. Фрейд, согласно которым слишком близкие отношения с родителем противоположного пола могут привести к обострённому чувству вины, которое помешает человеку строить отношения с человеком другого пола и привести к гомосексуальности [Puig 2001: 91] – вспомним неестественно близкие отношения Лео и его сестры Ольги в романе «Любовь в Буэнос-Айресе» и последствия, к которым они привели. Ранее уже отмечалось, что архетипу матери в романе уделяется особое внимание, как в сюжете вставных фильмов, так и в жизни самих героев. У Валентина складываются сложные отношения с матерью, тогда как Молина, наоборот, видит в ней свою главную опору и сам пытается поддержать её во всём, иначе говоря, очень привязан к ней.

Причину гомосексуальности в отношениях между сыном и матерью видит ещё один упоминаемый М. Пуигом учёный – Отто Фенихель (Otto Fenichel, 1897–1946). Писатель обращается к его труду «Психоаналитическая теория неврозов», в котором утверждается, что вероятность гомосексуальной ориентации выше в тех случаях, когда мальчик идентифицирует себя с матерью. Это может быть обусловлено тем, что отец в семье отсутствует или вызывает отвращение/недоверие по каким-либо причинам. Заметим, что Молина всегда говорит только о матери и совсем не упоминает отца. Кроме того, М. Пуиг также был близок с матерью и проводил с ней много времени. Подобную модель поведения мы встречаем и у Тото, которого потом вся-

чески пытаются привить «мужской» тип поведения (О. Фенихель связывает его с агрессивностью [Puig 2001: 97]), но тщетно.

Определённую роль в формировании человека как личности, в том числе и его сексуальной ориентации, играет патриархальная система, во власти которой находится общество. М. Пуиг, основываясь на труде З. Фрейда «Три эссе о теории сексуальности», отмечает униженное положение женщин и усиленное подавление сексуальности (представляется, что это утверждение демонстрирует героиня Гладис из предыдущего романа). О. Ранк, Д. Олтман и Р. Тейлор также указывают на прямую связь между подавлением сексуальности и патриархальным устройством общества. Заметим, что разрушение консервативной системы, подавляющей человека жёсткими морально-нравственными нормами и тоталитарно-политическим устройством, объединяет обоих героев романа. Валентин, хотя и олицетворяет мужское начало, открыто выступает против сложившегося строя, борется против системы. Молина, наоборот, занимая пассивную социально-политическую позицию, подрывает устои общества своей сексуальной ориентацией и манерой поведения, так как, согласно А. Г. Маркузе, именно сексуальное раскрепощение разрушает основу традиционного общества [Puig 2001: 106–107]. А. Г. Маркузе рассуждает об «излишнем подавлении», которое используется для сохранения авторитета и влияния правящего класса, но не является обязательным для существования общества. Похожее мнение высказывает Н. О. Браун, который считает, что человек не должен примиряться с разладом в себе и подстраиваться под общество, поскольку такое подавление является причиной агрессивных импульсов [Puig 2001: 115] (примером такого «подавления» и его последствий является герой Лео). С другой стороны, полное раскрепощение также может иметь крайне негативные последствия, поэтому, как считает Дж. С. Анвин, важно прийти к компромиссу между чрезмерным подавлением сексуальности и

полной распушенностью [Puig 2001: 116]. К такому компромиссу стремятся Валентин и Молина: первый подавляет свои желания ради революционного долга (отсюда его агрессивное поведение), второй, напротив, потакает своим желаниям. М. Пуиг ссылается на слова Т. Розака и отмечает, что в освобождении нуждается каждая женщина, в том числе – внутри каждого мужчины [Puig 2001: 136]. Иначе говоря, необходимо стремиться к освобождению от патриархального уклада, который устанавливает строгие рамки как для женщин, так и для мужчин. Примером тому являются героини романа: Молина должен перестать мириться с притеснением его как женщины, пусть и «неполноценной»; Валентин должен принять женское начало, позволить себе быть слабым, перестать подавлять себя и свои желания. И героини помогают друг другу достичь этого «освобождения».

Заключительной и самой важной представляется теория датской исследовательницы по имени Аннели Таубе. Она полагает, что отказ от роли эксплуататора и отвращение к властному отцу являются осознанными, а отсутствие иной, более «мягкой» модели поведения подталкивает к выбору модели поведения матери. Так исследователь объясняет желание гомосексуалистов-мужчин копировать женщин (отсюда манерность Молины и его подражание актрисам). Стремление гомосексуалистов к бесконфликтности связано с характерными для роли матери/женщины чертами: нежность, терпение, любовь к искусству и подчинение [Puig 2001: 144]. Всё это прослеживается в образе Молины (а ранее – в Тото): он видит прекрасное во всём (даже нацистская пропаганда для него искусство), заботится о Валентине, с готовностью подчиняется требованиям директора тюрьмы, лишь бы помочь своей матери, не борется за свою любовь и т. д.

Заметим, что приводя теории существующих, часто именитых, исследователей, писатель заставляет читателя поверить в реальность приведённой теории, тогда как под псевдонимом А. Таубе скрывается личный опыт М. Пуига – то, как он, будучи

гомосексуалистом, может объяснить собственную природу. И хотя многие из теорий, к которым обращается автор, сегодня более не актуальны (см. подробнее [Кон 2003]), они перекликаются с личным опытом писателя. Автобиографичность сносок позволяет рассматривать их как вариацию эго-документа, который способен раскрыть «кухню» личностного мышления и творчества писателя (см. [Луцевич 2008]), приблизиться к пониманию автора и авторского замысла. Сноски в романе «Поцелуй женщины-паука» не только проливают свет на героев этого романа, но и на поведение персонажей других произведений М. Пуига, объединяя все романы писателя общей идеей – понять себя и окружающих.

#### 4.3. КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ХРОНОТОПА

В ходе анализа романа «Поцелуй женщины-паука» можно заметить характерную для кинематографа специфику хронотопа. Как уже было сказано ранее, кино не знает прошедшего времени, т. е. когда бы ни происходило событие на экране, для зрителя оно всегда происходит здесь и сейчас. В романе М. Пуига на это работают уже ставшие отличительными диалоги без вводных слов автора, из которых произведение состоит практически полностью. Интересно, что текст произведения преимущественно состоит из реплик героев, лишённых какой-либо характеристики и вводных слов автора, благодаря чему он напоминает скорее сценарий или пьесу, а не роман. Например:

- Perdoná...¿hay agua en la garrafa?
- Sí, la llené yo cuando me abrieron para ir al baño.
- Ah, está bien, entonces.
- ¿Quiere un poco?, está linda, fresquita [Puig 2001: 9].

Автор не указывает ни на время, ни на место действия. Всю информацию о том, чем занимаются герои, читатель узнаёт лишь из их коммуникации, при этом диалог воспринимается,

как разворачивающийся здесь и сейчас: «У нас есть вода?» – «Да, я набрал, когда ходил в ванную» – «Тогда хорошо» – «Будешь? Холодненькая». Читатель, таким образом, словно переносится в тесную тюремную камеру, оказывается вместе с главными героями и присутствует при их разговоре, воспринимает его сиюминутно, подобно действию на экране.

Как мы уже писали, главным развлечением героев являются истории Молины: он пересказывает фильмы, которые видел в прошлом, когда был на свободе. Киноленты относятся к разным жанрам, но чаще всего – это фильмы категории В. Молина и Валентин подолгу обсуждают кинокартины и их персонажей, часто отвлекаются от сюжета на бытовые вопросы или рассказы о себе и своей жизни. Именно в пересказах кинокартин появляется своеобразный повествователь, которого постоянно перебивает Валентин, возвращая героев романа, а вместе с ними и читателя, в пространство тюремной камеры. Автор, таким образом, напоминает, что разворачивается живой диалог двух героев, что повествование не монологично. С самого начала произведения герои стремятся вырваться из тюремного заключения, уйти в иной, фантастический мир, противопоставленный их нынешнему положению. Как представляется, именно поэтому Молина ведёт повествование в настоящем времени, стараясь увлечь Валентина и читателя внутрь кинокартины, создать иллюзию «просмотра» фильма: «Y la pantera la mira, es una pantera macho y no se sabe si es para despedazarla y después comerla, o se la mira por otro instinto más feo todavía», «Hace frío, es invierno. Los árboles del parque están pelados. Corre un aire frío <...> cerca de la jaula de las girafas hay unos chicos con la maestra, pero se van rápido, no aguantan el frío» [Puig 2001: 6].

Отметим, что со временем фрагменты «фильмов» становятся продолжительнее, а Валентин перебивает Молину всё реже. Это связано, как представляется, с тем, что читателю уже знакома диалогичная структура романа, известны «правила игры» и по-

стоянно прерывать рассказ не представляется более необходимым (эту перемену можно наблюдать уже при пересказе второго фильма). Также это обусловлено тем, что каждое такое прерывание рассказа не случайно и соотносится с взглядами и переживаниями главных героев.

Кроме того, Молина сам обращается к Валентину, поддерживая иллюзию существования реального собеседника, который в действительности является не только его сокамерником, но и читателем. Например: «Es una habanera, se va levantando el telón y entre las palmeras hechas de papel plateado, como el de los cigarrillos, ¿viste?» [Puig 2001: 53]. Описывая декорации к выступлению Лени, героини фильма, Молина как бы к слову спрашивает Валентина, видел ли он такие, понимает ли, о чём идёт речь. Подобные вопросы показывают заинтересованность рассказчика в собеседнике и призваны привлечь его внимание, что создаёт иллюзию живой беседы и помогает органично вплести в разговор фильма: «y escote bajo, sin breteles, de esos escotes armados, ¿te acordás?» [Puig 2001: 83].

Как уже было отмечено, читатель узнаёт о прошлом героев, об их жизни «до» исключительно из разговоров, в которых раскрываются и выстраиваются в полноценную картину истории жизни Молины и Валентина. Автору удаётся ненавязчиво рассказать о прошлом героев и сохранить условно настоящее время. Например, фильм о нацистах, являющийся политической пропагандой, вызвал крайнее неодобрение Валентина. Пересказ этой кинокартины привёл к жёсткому диалогу между героями, и Молина, охваченный чувствами грусти и тоски, вспоминает о человеке, в которого влюблён безответно, и которому ничем не может помочь. Так Валентин и Молина с фильма переключаются на обсуждение личной жизни последнего: «Он женат?» – «Да, он нормальный мужчина <...>» – «Как это началось?» – «Однажды я пришёл в ресторан и увидел его <...>» [Puig 2001: 44]. Из диалога читателю становится известно об отношениях Молины



с возлюбленным, об их знакомстве и т. д., но поскольку всё повествование разворачивается в виде диалога с уточнениями, реакциями героев на слова друг друга, читатель по-прежнему находится здесь и сейчас вместе с действующими лицами. Таким образом, подобно фильмам, даже флешбеки воспринимаются как происходящее здесь и сейчас.

Одна из особенностей пространственно-временной организации романа связана с тем, что время и пространство в нём условны, а это характерная черта кинематографического хронотопа. Герои романа, а с ними и читатель, мгновенно переносятся из грязной тюремной камеры, например, в Париж («estamos en París») благодаря повествованию в настоящем времени. Мы оказываемся в иной пространственно-временной плоскости, из которой, тем не менее, нас то и дело возвращают в «реальность» тюремной камеры. Обратимся вновь ко второму вставному фильму, с которого начинается 3 глава. Молина рассказывает: «Мы находимся в Париже спустя несколько месяцев после немецкой оккупации. Немецкие войска маршируют под Триумфальной аркой <...>» [Puig 2001: 37], – и переносит читателя в оккупированную нацистами Францию. Однако вскоре Валентин комментирует: «Как у раввина», – и возвращает читателя в пространство тюремной камеры.

Можно заключить, что действие романа характеризуется условным пространством и условно настоящим временем, как классическая кинолента. Подобное уподобление фильму достигается с помощью «бесконечных» диалогов, лишённых вводных слов автора. Кроме того, значимую роль играет повествование в настоящем времени.

#### 4.4. МОНТАЖ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА

Особую роль во взаимодействии романной и кинематографической поэтик играет монтаж, что уже отмечалось ранее. Прежде всего, он проявляется в диалогах, из которых состоит произ-

ведение. Перед читателем предстают сменяющие друг друга реплики героев без слов автора, а персонажи появляются по очереди, из-за чего романное повествование напоминает сменяющиеся «кадры» и уподобляется кинематографическому. С этой точки зрения интересным представляются диалоги Молины и начальника тюрьмы. В романе есть несколько эпизодов допроса Молины в кабинете директора. Перед каждой репликой в этих беседах мы видим, кто её произносит: директор, сержант, заключённый. Такое указание на говорящего словно показывает, кто должен быть в кадре, ещё более напоминая своим построением сценарий или пьесу:

DIRECTOR: Está bien, Suboficial, déjenos solos.

SUBOFICIAL: A sus órdenes, señor Director.

DIRECTOR: ¿Qué tal, Molina?, ¿cómo anda?

PROCESADO: Bien, señor. Gracias... [Puig 2001: 137].

Обратимся здесь же и к комментарию, который идёт перед первым диалогом Молины и начальника тюрьмы. В «шапке» к задокументированному диалогу автор даёт нам информацию о главных героях, сообщает их возраст, причину и время заключения и т. д. в безличной форме, имитируя тем самым закадровый голос, характерный для повествователя в кино: «Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores. Aposentado en Pabellón B, celda 34, el día 28 de julio de 1974, con procesados amorales Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi y David Margulies. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz» [Puig 2001: 104]. А наличие заголовка «Министерство внутренних дел Республики Аргентина», словно вывеска на здании, которую показывают в фильме, чтобы дать зрителю представление о месте действия.

Отметим, что в диалогах сменяют друг друга и совершенно разные жизни: в начале романа главные герои имеют практически полярные точки зрения, у каждого из них свои взгляды, своя картина мира, своя история. Как отмечал В. В. Одинцов, именно

диалоги позволяют показать «противоположности, различия способов мышления» [Одинцов 1973: 91]. Таким образом, в каждом споре Молины и Валентина в «кадре» появляются не только персонажи, но и их мироощущение, что позволяет читателю посмотреть на мир глазами героев. Представляется, что на стыке разных взглядов и убеждений тоже происходит монтаж. Например, противостояние героев очевидно, когда они обсуждают фильма о нацистах: Валентин, будучи ярым противником указанной идеологии, видит в киноленте исключительно пропаганду, тогда как Молину, человека чувственного и даже женственного, не интересует политическая сторона фильма – он восторгается кинокартиной как произведением искусства. Молину восхищает мастерство съёмочной команды и актёрская игра. Валентин же поражается тому, что этот фильм вообще может нравиться. Перед читателем в «кадре» появляются не просто два героя, но их мироощущение: Валентин, который помешан на своем политическом противостоянии власти и видит во всем лишь политику, и Молина, который, наоборот, предпочитает не замечать все ужасы окружающего его мира и видеть лишь красоту:

– Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría esta.

– ¿Y por qué? Es una inmundancia nazi, ¿o no te das cuenta?

– <...>

– No, que la inmundancia serás vos y no la película. Y no me hablés más [Puig 2001: 42].

Разные, часто противоположные взгляды героев приводят к постоянным дискуссиям и спорам, что существенно драматизирует повествование. Тем не менее, Молина и Валентин постепенно движутся к взаимопониманию, принятию взглядов друг друга, стараются посмотреть на мир с иной точки зрения, иначе говоря, достичь «слияние горизонтов» [Мананова 2013: 304].

Такое чередование «кадров» присуще всему роману. Более того, оно сохраняется даже в тех случаях, когда герой лишён реплики, т. е. в ситуациях коммуникативно значимого молчания (см. об этом [Богданов 1986: 12]). Рассмотрим эпизод в конце XI главы. Молина хочет расплакаться, но у него не получается, он едва ли может произнести хоть слово, о чём говорит Валентину. Валентин в ответ молчит, поскольку не знает, что ответить и как утешить товарища. Благодаря троеточию, заменяющему реплику Валентина, герой появляется в кадре и сохраняется монтажность. Ответное молчание Молины тоже показано троеточием. Затем Валентин находит, что сказать, но Молина продолжает молчать; тем не менее, «кадр» с ним сохраняется следующим троеточием. И ситуация повторяется. Так, троеточие, обозначающее паузу в речи, сохраняется внутри реплики героя, а троеточие, подразумевающее смену «кадра», выносится как отдельная самостоятельная реплика, что и вводит в «кадр» второго собеседника:

– Y ahora vos... me cortaste la gana, de llorar. No puedo seguir llorando. Y es peor, el nudo en la garganta, como me está apretando, es algo terrible.

– ...

– ...

– Es cierto, Molina, ahí es donde se siente más la tristeza.

– ... [Puig 2001: 150]

Интересным с точки зрения применения монтажа в романе является третий фильм. Он отличается от остальных пересказанных кинокартин, т. к. разворачивается в воображении Молины и представляет собой внутренний монолог, данный курсивом. В пятой главе, когда Валентин решает заняться своими делами и почитать труды по социологии, Молина погружается в воспоминания об очередном фильме. Интересно, что пересказ этого фильма напоминает перечисление и преимущественно состоит из существительных: «Лес, красивые домики, <...> прибытие

гостей в удобных автомобилях». А глагольные формы имеют настоящее время: «фары освещают дорогу». Молина часто переспрашивает себя, уточняет или меняет детали, словно не уверен в воспоминаниях: «<...> из камня. И крыши соломенные? Нет, черепичные», «<...> зимний туман, если нет снега, то это осень, только туман <...> если окна открыты, то это лето» [Puig 2001: 70]. Постепенно на глазах читателя выстраиваются мизанкадры, соединяющиеся в единую монтажную систему. При этом Молина играет роль как рассказчика, так и всех персонажей, произнося мысленно не только их реплики, но и их мысли – ракурс постоянно перемещается, имитируя движение камеры. Например, слепой думает, что обязан снять шляпу перед девушкой, хотя и не видит её, а девушка смущена его поступком, ведь она простая служанка: «*у aunque no acierte a mirarla en los ojos bastará que me quite el sombrero para saludarla. Pobrecito el ciego, no sabe que soy una pobre sirvienta y se quita el sombrero*» [Puig 2001: 71]. Более того, Молина то и дело переключается с воссоздания фильма в своей голове на мысли о себе, своей судьбе, жизни, мысли о своём возлюбленном и о Валентине, что напоминает грубые монтажные склейки: «*у a mamá le gustó con locura, y a mí también, por suerte no se la conté a este hijo de puta, ni una palabra más le voy a contar de cosas que me gusten*» [Puig 2001: 78].

Подчеркнём, что воспроизведение этого фильма – оригинально-оформленный поток сознания и представляет собой наиболее близкую кинематографу форму повествовательности (см. [McFarlane 1996: 18–19]). Точно также Валентин сам додумывает один из фильмов, когда мучается от боли после отравления. Он придумывает конец фильма, который рассказал ему Молина, но смешивает его с собственной жизнью и переживаниям. Это происходит от того, что Молина когда-то сравнил героя рассказанного фильма с ним. В повествовании Валентина тоже преимущественно используются существительные и глаголы в настоящем времени, а сам текст написан курсивом: «un

muchacho que urde un plan, un muchacho que acepta la invitación de su madre a verla en la ciudad» [Puig 2001: 102]. К этому же приёму М. Пуиг прибегает, когда в конце романа Валентин, теряя сознание, бредит. Его мысли выделены курсивом и протекают в настоящем времени, а сам герой с тюремной койки переносится на пляж, постепенно выстраивая вокруг себя картинку райского уголка с пальмами, дикими орхидеями и плещущимся морем. Здесь разворачивается внутренний диалог Валентина с Мартой, его возлюбленной, который предстаёт как сплошной текст, и реплики Марты выделяются лишь кавычками: «¿no me podrías tocar? “no tengas miedo, te estoy escuchando, pero todo con una condición, Valentín”, ¿cuál?» [Puig 2001: 193]. Специфика повествования и курсив показывают читателю нереальность происходящего, напоминающего скорее сон или фантазию. Само построение таких внутренних диалогов кинематографично, поскольку строится по монтажному принципу, уподобляясь плавному движению камеры. Во многом такие ставки переключаются с внутренними монологами Тото, Гладис и Лео из предыдущих романов М. Пуига.

В предпоследней главе постоянный диалог между персонажами больше невозможен, и о дальнейшей судьбе выпущенного на свободу Молины становится известно из полицейских отчётов, которые напоминают своеобразный сценарий, состоящий из набора кадров, и тщательно фиксируют будни героя: «День 9. Среда. Подсудимый был выпущен на свободу в 8.30 и прибыл домой в 9.05 утра, на такси, один» [Puig 2001: 184] – и так день за днём. В этих отчётах появляется своеобразный повествователь и используется прошедшее время. Однако повествование обезличено, а неизвестный «наблюдатель» превращается в «кинооператора», чья камера с поразительной точностью фиксирует жизнь героя. Вместе с тем полицейские отчёты, как и записи допросов Молины и сноски, являются квазидокументом, который призван усилить иллюзию реальности происходящего, вы-

дать вымышленное повествование за объективный пересказ действительных событий, зафиксированный в документах. Заметим, что само действие романа ограничено рамками тюремной камеры, словно рамками кадра, из которых герои пытаются вырваться с помощью пересказа фильмов. А обширные авторские сноски напоминают комментарий сценариста, хотя их функция и отличается.

В заключение отметим, что главный приём, позволяющий достичь эффекта кинематографичности в романе, – это диалоги без вводных слов повествователя: именно в них раскрываются взгляды героев, их мировоззрение, характеры, отношения с другими людьми, а также достигается характерная для кино ритмичность смены планов. Условность времени и условность пространства, в котором происходит действие, тоже поддерживаются благодаря пересказу фильмов, органично вплетённых в сюжет романа и разговоры главных героев. Монтажность повествования, постоянная смена ракурсов и кадров сохраняется во всём произведении и является основным композиционным средством.

## **ПОЭТИКА КИНО В РОМАНАХ М. ПУИГА В ПЕРИОД «ИЗГНАНИЯ» И САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ АВТОРА**

---

Романы «Ангельский пол», «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы», «Кровь взаимной любви» и «Падает тропическая ночь» написаны М. Пуигом в период вынужденной эмиграции и во многом являются осмыслением положения «изгнанника», в котором оказался автор. Такие темы, как поиск себя и понимание другого, добавляются к социально-политической проблематике, характерной для первых романов автора, и существенно обогащают проблемно-содержательный аспект произведений. Рассмотрим подробнее, как развивались художественное видение и стиль М. Пуига в период «изгнания» и какое место в этом развитии занял кинематограф и его поэтика.

### **1. ПОИСК СЕБЯ В РОМАНЕ «АНГЕЛЬСКИЙ ПОЛ»**

«Ангельский пол» – первый роман писателя, действие в котором полностью разворачивается за пределами Аргентины. Очевидно автобиографическое начало: писатель осмысливает своё положение «изгнанника», лишившегося родины, и политическую ситуацию, которая сложилась в Аргентине. В 1976 г. к власти приходит военная хунта и начинается период «Грязной войны», в это время идёт усиленное противостояние между военными и левой оппозицией, в ходе которого были казнены или пропали без вести тысячи аргентинцев. Кроме того, впервые М. Пуиг сосредоточивает внимание на единственном центральном персонаже – Ане. Тем не менее, сохраняется множественность точек зрения, при этом она представлена как в синхронии (разговоры с Беатрис и Посси), так и в диахронии (две вставные истории показывают прошлое и будущее). В произведении разворачиваются три истории, три перекликающихся сюжета, кото-



рые соотносятся как прошлое, настоящее и будущее. Они объединяют три стороны личности главной героини. Находясь на грани жизни и смерти, оторванная от родины и семьи, Ана пытается найти и понять себя. В этом ей помогают Беатрис, подруга-мексиканка, и Посси, бывший любовник, активно занимающийся политической деятельностью в Аргентине. В романе также сохраняются характерные для предыдущих произведений М. Пуига поэтические приёмы. Остановимся на некоторых из них и попытаемся увидеть их особенности в контексте всего произведения.

### 1.1. РОЛЬ ПОЭТИКИ КИНО В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В романе «Ангельский пол» М. Пуиг прибегает к уже ставшим отличительными для него повествовательным приёмам: потоку сознания и диалогам без авторского комментария. В центральной сюжетной линии Аниты важную роль играют разговоры девушки с подругой Беатрис и бывшим любовником Посси. Эти беседы и споры не только раскрывают характеры персонажей, но и наталкивают Ану на определённые размышления, помогают ей переосмыслить своё положение. Подобно тому, как это было в романе «Поцелуй женщины-паука», в диалогах сталкиваются мировоззрения героев. Однако в отличие от предыдущего произведения, здесь герои сюжетно не равноценны, и история строится вокруг Аниты, которая всегда, так или иначе, присутствует в повествовании. Именно диалоги позволяют узнать иную точку зрения, отличную от той, что мы видим в размышлениях героини. Кроме того, третий, не присутствующий в разговоре человек, часто упоминается или становится предметом обсуждения.

Так, Беатрис не может понять политические взгляды Посси, и Анита, которая тоже с ним не согласна, пытается объяснить его

позицию: «Pero Beatriz, la cosa es muy compleja, según él el socialismo tenía que pasar por el peronismo, por razones especiales, históricas» [Puig 1979: 146]. Объясняя взгляды других, Ана проникается их идеями, осмысляет их, что позволяет ей прийти к лучшему пониманию себя. Все три точки зрения пересекаются, накладываются друг на друга. Это позволяет автору сохранить свойственную предыдущим произведениям многоплановость повествования с появлением одного центрального героя. Множественность точек зрения показывает ситуацию с разных сторон и одновременно даёт более полное представление о художественном мире романа. Вместе с тем, диалоги, лишённые авторского вмешательства, драматизируют произведение, сближая его с фильмом, создают или усиливают иллюзию того, что действие разворачивается здесь и сейчас, придавая хронотопу кинематографические черты, превращают читателя в зрителя.

Дневниковые записи Аниты также являются формой диалога: настоящее время, обращённость к незримому собеседнику, воприсительность делают повествование более живым, «настоящим», разворачивающимся «здесь и сейчас». О наличии потенциального собеседника говорит и сама героиня: «Me parece que estoy encubriendo algo, mis ganas de hablar con alguien que de veras, lo pienso y lo pienso, no sé quién es» [Puig 1979: 38]. Посси и Беатрис исчезают, уступая читателю место собеседника, ведь и сама Анита не знает, с кем говорит. Через дневники Аны, в которых прослеживается исповедальное начало, автор вступает в опосредованный диалог с читателем, делая его активным участником повествования, подталкивая к размышлениям о проблемах, которые заботят самого писателя. Подобная обращённость к собеседнику помогает М. Пуигу сделать читателя частью истории, плотно «поместить» его в художественный мир произведения.

Своеобразный зритель или наблюдатель появляется и во вставных историях; например, он постоянно следует за героиней

первой истории: «Uno de ellos, de mirada extraña, como de pez, parecía observar al Ama» [Puig 1979: 12]. С одной стороны, ощущение «надзора», которое преследует девушку, связано с авторитарностью её супруга, стремящегося полностью контролировать жену. С другой, актёрское прошлое (и будущее, к которому она так стремится) подталкивает героиню к постоянной «игре», словно она находится перед объективом камеры. Автор создаёт ощущение присутствия «злонамеренного» третьего лица (похожий приём был использован в романе «Любовь в Буэнос-Айресе»), благодаря чему устанавливается гнетущая тяжёлая атмосфера, создаётся определённое напряжение – саспенс. Это отражает переживания Аниты, которая, как пациентка больницы, находится под своеобразным наблюдением, не чувствует себя свободной, словно её жизнь принадлежит не ей, а врачам: «Ya lo seo que estoy en manos de ellos» [Puig 1979: 28]. Ана не доверяет врачам, боится за свою жизнь. Мотив «заточения», «лишения свободы» прослеживается и в истории W-218: девушка изначально не «принадлежит себе», она вынуждена оказывать сексуальные услуги, а позднее попадает в ссылку. Так, незримый наблюдатель показывает напряжение и страх, которые испытывает Анита и героини вставных историй.

Сюжеты, переплетающиеся в романе, представляют собой три сюжетные линии, и внутри каждой сохраняется единство места, времени и действия, а граница соседних событий «знаменуется переносом в пространстве, разрывом во времени или переменной в составе персонажей», что говорит о самостоятельности каждой истории [Тюпа 2009: 41]. «Разрыв» между историями происходит резко и неожиданно. Вот «Хозяйка» засыпает и тут же звучит диалог Аниты и Беатрис в больничной палате:

Se recostó y pegó los párpados, pero un instante antes de caer dormida, en su memoria se dibujaron nítidamente ojos de pez que bajaron los párpados y volvieron a subirlos.

– Yo nunca me había sentido sola en la vida [Puig 1979: 27].

Представляется, что переходы между историями осуществляются по принципу ассоциативного монтажа, что позволяет установить связь между двумя героинями – Аной и «Хозяйкой»: обе девушки находятся взаперти, под наблюдением, обе испытывают страх, одиночество, чувствуют себя чужими и потерянными. Две истории перекликаются и разделяются благодаря такому «монтажному» повествованию. В то же время они формируют единый сюжет, разворачивающийся как в пространстве, так и во времени. Ещё в начале романа автор даёт понять, что две героини являются одним целым. Шпион, скрывающийся в доме «Хозяйки» под видом горничной, говорит, что в его память навсегда врезался фильм, в котором «Хозяйка» играла женщину, возродившуюся в другой: «uno para siempre quedó grabado en mi memoria, aquel en que usted personificaba a una mujer reencarnada en otra» [Puig 1979: 21]. Таким образом, с первой главы автор показывает, что на самом деле это разные воплощения Аниты, а вставные истории являются отражением её страхов и переживаний. М. Пуиг позволяет читателю проникнуть во внутренний мир героини, прикоснуться к миру её бессознательного. Связь между историями усиливается благодаря одновременному развитию сюжетных линий, т. е. повествование во многом следует принципам концептуального параллельного монтажа, который призван выразить конфликт или суть произведения. Показывая поочередно сюжетные линии, автор заставляет читателя поверить, что они происходят одновременно, хотя хронологически все три истории оторваны друг от друга. Установившаяся очевидная связь между тремя героинями направлена на раскрытие внутреннего конфликта Аниты, демонстрирует его развитие.

Заметим, что повествование от третьего лица появляется лишь во вставных историях, которые представляют собой сны или фантазии Аниты; иначе говоря, сама героиня и есть повествователь, который продолжает беседу с читателем, но уже в иной, более опосредованной форме. Как отмечал М. Пуиг,

именно синтетическое по своей природе кино больше всего подходит для изображения фантазий и сновидений («El cine requiere síntesis, y por lo tanto es el vehículo ideal de la alegoría, del sueño» [Puig 1993: 135]), а потому он прибегает к монтажным техникам и изобразительности во вставных историях, поданных как сон, наваждение. Плавное движение камеры, смена ракурсов, сиюминутность разворачивающихся сюжетов, появление «зрителя» делают сны Аны кинематографичными. Сюжет вставных историй более нереальный в сравнении с «будничным» повествованием об Аните. Как признавался сам М. Пуиг, он черпал вдохновение в фантастическом кино: «tiene que ver con el cine fantasmagórico» (цит. по [Corbatta 1983: 604]). «Хозяйку»/«актрису» и рекрута связывает способность читать мысли, которая и делает их такими опасными. Именно в этой «волшебной» силе причина того, что от девушек пытаются избавиться, запереть, спрятать или использовать в своих целях. Представляется, что о такой силе мечтает сама Анита, ведь, возможно, так она смогла бы понять других. Кроме того, диалоги и дневник даны в настоящем времени, показывают историю от первого лица, тогда как вставные истории рассказаны в прошедшем времени и от третьего лица, прочерчивая отчётливую границу между жизнью Аниты и её грёзами. Подобный сюжетно-композиционный контраст позволяет центральной истории обрести «плоть», создаёт иллюзию реальности, правдивости событий, происходящих с Аной.

Таким образом, в романе «Ангельский пол» М. Пуиг вновь обращается к диалогам без слов автора, которые драматизируют повествование. При помощи дневниковых записей Аниты, обращённых к неизвестному собеседнику, писатель вступает в опосредованный диалог с читателем, втягивая его в художественный мир романа. Кроме того, автор умело создаёт атмосферу «кинематографичности» во вставных историях, превращает их в зыбкие сновидения, делая их иллюзорными, нереальными по сравнению с главной сюжетной линией. Монтажные

техники и незримый наблюдатель, позаимствованные из киноповествования, раскрывают авторский замысел, показывая внутренний мир героини и её переживания.

## 1.2. ОБРАЗ КИНОДИВЫ В СЮЖЕТЕ И ПОЭТИКЕ РОМАНА

Начиная с 1930-х гг. Голливуд стремился создать из актрис миф, превратить саму их жизнь в художественный вымысел и стереть грань между игрой и реальностью [Campos 1985: 41], чтобы сделать их образы более привлекательными, пленительными для зрителя. К такому «мифу» и обращается М. Пуиг в романе «Ангельский пол». Образ легендарной актрисы Хеди Ламарр, жизнь которой напоминает остросюжетный фильм, объединяет три сюжетные линии романа, отличающиеся составом персонажей, временем и местом действия: историю Аниты, аргентинки, сбежавшей в Мексику по политическим причинам, актрисы 1930–40-х гг. и рекрута W-218 из постапокалиптического будущего. Все они являются отражением личности главной героини Аны.

Роман начинается с истории актрисы, имя которой неизвестно. И повествователь, и персонажи называют её «Ама» – «Хозяйка» (с одной стороны, такое обращение вызывает ассоциации с «домохозяйкой» – «ama de casa», с другой стороны, очевидно созвучие с именем главной героини романа «Ана»). Во многом судьба «Хозяйки» напоминает биографию Хеди Ламарр, голливудской звезды, которая родилась в 1914 г. в Вене. Брак Хеди с австрийским миллионером, оружейным фабрикантом Ф. Мандлем был несчастлив: муж запретил ей сниматься в кино и запретил дома. Так и героиня романа заперта в роскошном особняке, словно в клетке. Вскоре становится известно, что раньше она была актрисой: «El Ama contestó que ya no era más estrella de cine» [Puig 1979: 20]. Однако «Хозяйка» была вынуждена отказаться от актёрской карьеры из-за мужа, который не только за-

претил ей сниматься, но и уничтожил все копии и негативы фильмов, в которых она успела сыграть: «su marido había ordenado quemar negativos y copias» [Puig 1979: 21].

Здесь очевидна параллель с биографией Х. Ламарр. Мировую известность начинающей актрисе принесла чехословацкая кинолента «Экстаз» («Extase», 1933). Десятиминутная сцена купания в озере обнажённой Х. Ламарр оказалась слишком провокационной для тех лет. Фильм был запрещён к показу в ряде стран, а будущий муж актрисы попытался скупить все копии кинокартины, чтобы никто больше не увидел её обнажённой. Жизнь в «золотой клетке» становится невыносима для героини романа, мечтающей о славе, и она решается сбежать, как и Х. Ламарр, которая переделалась горничной, чтобы тайно уйти от мужа. «Хозяйка» узнаёт, что в их дом пробрался советский шпион, притворяясь горничной, именно он помогает ей сбежать. Другим схожим моментом является встреча с влиятельным кинематографистом на корабле по пути в Америку: Х. Ламарр подписала контракт с Л. Майером, основателем студии MGM, на пароходе «Нормандия», таким же образом и героиня романа получает предложение о работе. Она возвращает себе утраченную роль и теперь её называют «актриса», а не «Хозяйка».

Таким образом, первая вставная история является переосмысленной и художественно обработанной биографией Х. Ламарр. Автор обращается к наиболее ярким и запоминающимся событиям из жизни голливудской кинозвезды, вновь опираясь на зрительский опыт читателя и используя его для построения необходимых параллелей, которые помогают понять историю «актрисы» из снов Аны. Более того, Анита в своём дневнике вспоминает биографию Хеди: например, замечает, что они обсуждали её с Беатрис [Puig 1979: 76]. Пуиг умело расставляет подсказки, чтобы читатель смог приблизиться к пониманию авторского замысла. История Х. Ламарр выбрана не случайно, ведь будучи замужем за одним из самых богатых и влиятельных

людей Европы, девушка предпочла сбежать, не имея никакой поддержки или связей, не опираясь на помощь других. Её история подталкивает Ану к размышлениям об отношениях мужчин и женщин, их предназначении, навязанных социальных ролях и пр.

Вместе с тем, «хозяйка»/«актриса» – это alter ego Аны, героини основной истории. Девушка не может принять роль матери и домохозяйки, к которой её обязывало замужество. После развода она даже оставила дочь с мужем. Находясь на грани жизни и смерти в чужой стране и вдалеке от родных, Ана пытается переосмыслить своё место в мире, понять своё предназначение и саму себя. Она сравнивает социальные роли, навязанные обществом, с ролями в театре и кино, размышляет о том, кто и какую роль должен исполнять, пытается найти роль, которая подходит ей: матери, покорной жены, социально-политической активистки, феминистки, свободной женщины. Мысли об этом постоянно занимают Аниту, она обсуждает это с друзьями. Так, Беатрис говорит, что лучше выбрать роль, в которой тебе будет комфортно: «Beatriz dijo otra cosa, que más bien es representar un papel, un personaje que una se elige porque le gusta. Un personaje donde una se siente cómoda» [Puig 1979: 516]. Но Ана не может найти себе подходящую роль, как бы ни пыталась, поэтому задумывается, не было бы лучше отказаться от ролей совсем: «Pero yo digo una cosa, ¿no sería más lindo que cada uno fuera como es, sin representar un papel?» [Puig 1979: 520]. Таким образом, выбор «актрисы» в качестве alter ego героини не случаен: ведь именно актрисам приходится постоянно играть, поддерживать образ изящной утончённой кинодивы даже за пределами съёмочной площадки. Примечательно, что Ана, размышляя, с кем она говорит в своём дневнике, предполагает, что это может быть её прошлое воплощение: «¿Con mi anterior encarnación? Una mujer que tuvo su apogeo en los años 20, digamos» [Puig 1979: 53]. А позднее Ана добавляет, что её сравнивали с Х. Ламарр:



«Que estaba igual a Hedy Lamarr. Hace tanto que no veo fotos de ella, de chica siempre siempre me lo decían» [Puig 1979: 75–76].

Автор создаёт тесную связь между Анитой и «актрисой», которые воспринимаются как стороны одной и той же личности, разные воплощения одной героини. Ана подсознательно стремится быть героиней фильма, чья судьба насыщена событиями и яркими эмоциями, её прельщает образ старлетки, созданный Голливудом, поэтому отказывается быть простой домохозяйкой, сковывать себя любыми «социальными контрактами», будь то родственные связи или брак. Отражением желаний героини и становится история о «хозяйке»/«актрисе», разворачивающаяся в воображении Аниты и в её снах. «Хозяйка» отказывается от всего, чтобы вновь стать «актрисой»: от возлюбленного, который спас её от мужа-тирана, от новорождённой дочери, даже от любви. Тем не менее, столь заветная роль «актрисы» не приносит ей счастья.

Она продолжает бежать от своих проблем и в итоге, как и Ана, оказывается в Мексике. Здесь «актриса» трагично погибает в самом расцвете сил, т. к. не смогла вновь довериться мужчине и испугалась связывать себя какими-либо обязательствами. Окончание истории расходится с биографией Х. Ламарр, которая была замужем несколько раз, воспитала троих детей и скончалась в преклонном возрасте. Однако такой трагичный финал истории «актрисы», которая погибает под колёсами машины, является воплощением страхов и переживаний главной героини романа, чья жизнь находится в опасности. Образ кинозвезды привлекает Аниту, заставляет мечтать о большем, но в то же время девушка понимает, что даже такая «звёздная» жизнь не гарантирует ей «happy end».

Образ кинодивы появляется и в третьей сюжетной линии – научно-фантастической истории о рекруте W-218, которая проходит обязательную службу по предоставлению сексуальных услуг. Автор переносит читателя в постапокалиптическое буду-

щее, усиливая, таким образом, контраст между сюжетными линиями. Тем не менее героиня вставной истории также отражает переживания Аниты. С одной стороны, W-218 вынуждена оказывать сексуальные услуги на протяжении времени, установленного законом, что отражает неприятие Анитой собственного брака, в котором «супружеский долг» превратился в обязанность. С другой стороны, вторая вставная история воплощает беспокойства Аны, которую Поссси пытается втянуть в политическую борьбу. Постоянные уговоры Поссси и просьбы помочь терзают героиню. Она не хочет участвовать в политической борьбе, идущей в Аргентине того времени, т. к. не поддерживает позицию ни одной из противоборствующих сторон. Так и W-218 влюбляется в революционера, который использует героиню в политических целях. В итоге девушка приговаривается к работе за полярным кругом, где находится тюрьма для отбывающих пожизненное заключение и хоспис для больных новой неизлечимой инфекцией. О грядущей опасности её пытается предупредить актриса в фильме, предвещая встречу, которая перевернёт жизнь W-218: «desconfía de él ¡se acerca nada más que para reducirte a imagen de sus deseos! Y sé que no podrás renunciar a él, yo tampoco puedo renunciar a él» [Puig 1979: 428]. Сюжет фильма, который смотрит W-218, отсылает к моменту гибели «Хозяйки»/«актрисы», благодаря чему устанавливается связь между тремя героинями. Позднее, незнакомая женщина, которую рекрут встречает в библиотеке, замечает, что W-218 очень похожа на одну актрису из прошлого: «Tal vez no lo sepa, pero hubo hace muchos años una actriz, la más bella de todas, que era muy parecida a usted» [Puig 1979: 556]. Девушку охватывает любопытство, и она разыскивает в архивах информацию о той актрисе. Ей оказывается героиня первой вставной истории. Так все три сюжетных линии тесно переплетаются, соединяются в единое целое, словно три разные жизни, которые проживает один и тот же человек. А связующим звеном является образ Х. Ламарр. Автор,

таким образом, вновь подчёркивает, что, вне зависимости от времени и места, героиня сталкивается с теми же проблемами, для решения которых она должна понять и изменить себя.

Во время заключения W-218 знакомится с женщиной, которая рассказывает ей историю молодой и красивой девушки. Как и Анита, она была из другой страны, охваченной гражданской войной, но в отличие от героини, стремилась найти свою дочь, а не отдалиться от неё. Во время рассказа странной женщины повествование от третьего лица сменяется повествованием от первого. Это происходит в момент, когда выясняется, что беглянка не имеет пола: «De pronto se desató un viento extraño y el camisón se alzó, mostrándome desnuda, y los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso» [Puig 1979: 710]. Таинственная женщина без пола воплощает желание Аниты отринуть «роли», стать «чистым листом». Появление бесполой женщины останавливает кровопролитную войну, которой охвачена страна. «Ангельский пол», таким образом, становится символом отказа от противопоставления мужского и женского начал, отказа от навязанных социумом ролей и патриархального уклада в целом. Заметим также, что согласно теории Юнга одной из функций Self или истинного «Я» является соединение оппозиционных элементов, в том числе мужского и женского начала (см. об этом [Fordham 1964]). Представляется, что в упразднении границы между мужчиной и женщиной автор видит основу разрешения не только внутреннего конфликта героини, но и выход из сложившихся социально-политических проблем. Ещё герой Молины в предыдущем романе М. Пуига замечал, что будь мужчины больше похоже на женщин, позволяй они себе эмоции, то войн и сражений было бы гораздо меньше.

Так через сон во сне, рассказ в рассказе, девушка приходит к пониманию себя, или, как отмечает Х. М. Гарсия Рамос, ссылаясь на труды Ж. Лакана, познаёт «Другого» в себе – «Хозяй-

ку»/«актрису» и W-218 [García Ramos 1980: 105]. Именно этот сон позволяет Ане примириться с собой и решиться на встречу с матерью и дочерью, отчего она под разными предложениями отказывалась на протяжении всего романа: «Sí, que vengan... pronto... las dos... porque tengo muchas ganas... de verlas...» [Puig 1979: 722]. На первый взгляд кажется, что героиня смогла найти то, что так долго искала, понять себя и, возможно, в некоторой степени понять других. Однако универсального ответа на вопрос о том, что значит быть женщиной, в чём её предназначение, её «роль» не существует. Так, Г. Голдчлук отмечает, что роман утверждает невозможность построения стабильной личности, и, таким образом, поиск себя оказывается бесконечным [Goldchluk 1980: 3]. Анита, как бы ни старалась, не сможет изменить женский пол на «ангельский», но она становится способна сделать шаг вперёд к осмыслению и принятию себя, заручиться поддержкой близких. Следующий этап «поисков» теперь направлен не внутрь себя, а вовне: она будет искать ответы в других людях – матери и дочери, которые также являются частью её самой: «Más que abrazarlas, quiero... hablar con ellas... y hasta pueda ser... que nos entendamos...» [Puig 1979: 722]. В романе постулируется важность Другого в познании самого себя, невозможность отделения человека от общества, продуктом которого он неизбежно является. Вместе с тем, автор повторяет идею романа «Поцелуй женщины-паука»: избавление от авторитарно-патриархального строя невозможно без сексуального освобождения и исчезновения навязанных социумом ролей.

Судьбы трёх героинь – Аниты, «Хозяйки/актрисы» и W-218 – сплетаются в единую историю, представляя собой стороны одного и того же человека. Через сны/фантазии Ана познаёт себя и пытается понять других, мир, который её окружает, а также найти выход из непростой жизненной ситуации, в которой она оказалась. Вместе с тем, трудности, с которым сталкивается Анита в разных воплощениях, отображают социальные пробле-

мы современного общества, близкие каждому. Образ Хеди Ламарр, чья биография напоминает увлекательный фильм, играет ключевую роль в произведении, объединяя все три ипостаси главной героини и связывая воедино три сюжетных линии. Хеди, будучи, с одной стороны, реальным человеком, а с другой – недостижимой голливудской звездой, позволяет главной героине стать ближе к читателю, делает её более «настоящей», т. к. Ани-та оказывается так же далека от кинозвезды, как и большинство читателей. Образ кинодивы, являющейся своеобразным мифом современного общества, как и научно-фантастический характер третьей сюжетной линии, подчёркивают нереальность снов и фантазий Аны. Подобное противопоставление действительности и фантастики усиливает контраст между историями, создавая иллюзию реальности, «правдивости» центрального сюжета. Кроме того, смена хронотопа не приводит к смене конфликта, его природа сохраняется во всех историях, что подчёркивает необходимость внутренних, глубинных перемен самого общества, которые, как представляется, автор видит в отказе от строгого разделения мужского и женского начал.

## **2. КИНЕМАТОГРАФ КАК СОН В РОМАНЕ**

### **«ВЕЧНОЕ ПРОКЛЯТИЕ ТОМУ, КТО ПРОЧТЁТ ЭТИ СТРАНИЦЫ»**

Шестой роман писателя ещё в большей степени основан на личном опыте автора. Живя в Нью-Йорке, М. Пуиг знакомится с молодым американцем, и непреодолимые противоречия в их взглядах подталкивают автора осмыслить их на страницах романа. Вместе с тем, писатель обращается к проблеме отцов и детей (некоторые исследователи даже рассматривают его как «письмо к отцу» (см. [Amícola 2000])), которую уже затрагивал ранее в той или иной степени («Предательство Риты Хейворт», «Любовь в Буэнос-Айресе»). Напомним, что отношения писателя с собственным отцом были непростыми. М. Пуиг прибегает к

идеям З. Фрейда и психоанализу, уделяя особое внимание трактовке «Эдипова комплекса». Может показаться, что кинематограф практически исчезает из повествования в этом романе, за исключением упоминаний некоторых кинокартин или актрис, однако «кинематографичность» повествования сохраняется, приобретая форму сна. Уже с начала XX в. сны и иллюзии вызывали интерес у кинематографистов и учёных в области психологии, в том числе и З. Фрейда [Разлогов 2015: 19]. Кино и психоанализ, став своего рода «глотком свежего воздуха», возникают примерно в одно и то же время, которое совпадает с кризисом искусств (З. Фрейда иногда даже называют родоначальником современного романа). Особое место в теории психоанализа занимают сновидения, которые позволяют прикоснуться к бессознательному пациента. Возможность конструировать реальность и выдавать вымышленное за действительное (принципы, заложенные мельесовским кинематографом) сближают фильмовое начало с онирическим (см. об этом [Мазин 2012; Метц 2013]). Подобно сноведению фильм лишь «отпечаток» реальности, а кинематограф – «искусство мнимостей» [Аронсон 2003: 122]. В романе «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы» именно сновидения становятся точкой пересечения кинематографа и психоанализа.

## 2.1. ПСИХОАНАЛИЗ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В СЮЖЕТЕ РОМАНА

В романе «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы» продолжает развиваться тема поиска себя и понимания Другого, которая была заложена ещё в «Поцелуе женщины-паука» и являлась центральной в «Ангельском поле». В произведении вновь сталкиваются два полярных персонажа: пожилой аргентинец, вынужденный бежать из страны по политическим причинам, и молодой американец, увлечённый революционными идеями и марксизмом. Старик вызывает у Ларри серьёзный

интерес, т. к. был свидетелем настоящей революционной борьбы, которая является для молодого человека недостижимым идеалом, тогда как сеньор Рамирес старается оставить всю революционность в прошлом. Ларри разочаровывается в нём точно так же, как и его прототип разочаровался в М. Пуиге, поскольку тот не соответствовал образу писателя (Рамирес – образу революционера). Как отмечал сам М. Пуиг, они хотели бы оказаться на месте друг друга, идеализированное представление о Другом не позволило им прийти к пониманию: «Yo quería ser él y, resulta que, él quería ser yo... <...> lo decepcionaba porque no cumplía con su imagen de autor, y me asombraba que no se diera cuenta de cuán privilegiado era» (цит. по [Levine 2002: 271]). Разногласия и разница в возрасте также подтолкнули писателя к размышлениям о теме, которую после первого романа он затрагивал лишь косвенно, – отношения отца и сына. Таким образом, роман представляет собой осмысление отношений писателя, с одной стороны, с новым американским знакомым, с другой – с собственным отцом. Автор занимает двойственную позицию, так как является и обоими персонажами сразу, и ни одним из них. Как отмечал М. Пуиг: «В этом романе я не интересен себе в качестве персонажа, напротив, противоположностью американца является мой отец» (цит. по [Corbatta 1983: 620]). Представляется, что это попытка осознания и принятия Другого в лакановском понимании (см. [Лакан 2004: 149–155]). Для осуществления задуманного писатель углубляется в психоанализ.

Диалоги героев постепенно всё больше напоминают сеансы психотерапии, при этом в роли психотерапевта выступает сеньор Рамирес, который, правда, сам страдает от ментальных расстройств и постоянно испытывает приступы паранойи. Так, Рамирес неоднократно интересуется отношениями Ларри с девушками. Вероятно потому, что брак самого Рамиреса был неудачным: жену он потерял, как и сына. При этом манера речи Рамиреса, то, как он строит фразы, напоминает разговор с психо-

терапевтом. Например, он вспоминает, что Ларри как-то признавался, что без женщины чувствует себя «неполным», и интересуется, чувствовал ли юноша себя когда-то «полным», может ли он вспомнить такой момент: «Una vez mencionó que no se sentía completo, sin una mujer. Le presté atención pero no pude aferrar realmente el significado. Si lo lograra tal vez entendería muchas cosas más. ¿Se le ocurre algún momento en que se sintió completo, durante aquellos días?» [Puig 1980: 438]. Таким образом, сеньор Рамирес не просто проявляет любопытство, но пытается найти корень проблемы.

С другой стороны, Рамирес не смог прийти к пониманию с собственным сыном, поэтому пытается заместить погибшего сына с помощью Ларри: «Usted siempre quiso tratarme como si yo fuera su hijo» [Puig 1980: 637]. В контексте отношений «отец-сын-мать» неудивительно, что автор обращается именно к «Эдипову комплексу», который привлекался и в предыдущих произведениях писателя. Отец, проводящий на работе большую часть времени, представляется сыну узурпатором, который отнимает у него мать, когда возвращается домой, и поэтому от него нужно избавиться: «Es el padre el usurpador, y debe ser eliminado. Todas las noches vuelve y duerme con la madre en la cama grande, y el chico debe volver al propio cuarto» [Puig 1980: 229]. Представляется, что герои видят проблему отношений «отец-сын» несколько упрощённо и сводят её к отсутствию отца в жизни ребёнка. Похожие идеи автор высказывал ещё в первом романе «Предательство Риты Хейворт», а также в романе «Почелуй женщины-паука»: именно такие семейные отношения повлияли на формирование Тото и Молины, прототипами которых был сам М. Пуиг. Таким образом, этот взгляд во многом основан на личных переживаниях писателя.

М. Пуиг продолжает критиковать патриархальный уклад, в котором видит причину многих проблем современного общества. Так, он разделяет мысль о том, что именно «Эдипов ком-



плекс» лежит в основе патриархальной цивилизации (см. [Митчелл 2004: 168–173]). В процессе свержения патриархального общества убийство отца-тирана оказывается неизбежно, но тогда его убийца занимает, «наследует» титул убитого, т. е. сам становится «отцом». Процесс свержения патриархата заикликувается и оказывается практически невозможным. М. Пуиг пытается разрешить этот парадокс через взаимодействие героев, но вопрос остаётся открытым. Ларри и Рамирес также ходят кругами, пытаясь понять друг друга, однако так до конца и не приходят к пониманию.

Подобная «психоаналитическая» основа позволяет рассматривать сны в романе как часть психоаналитической риторики произведения: сновидения, как и кинематограф, позволяют прикоснуться к бессознательному [Корбут 2005]. Заметим, что почти всё произведение (за исключением писем в конце романа) состоит из характерных для М. Пуига диалогов без вводных слов автора, как это было в романе «Поцелуй женщины-паука». При этом разговоры Ларри и сеньора Рамиреса условно можно разделить на две группы: к первой относятся диалоги, которые происходят в реальности, ко второй – сны или галлюцинации сеньора Рамиреса. Ларри начинает появляться в палате Рамиреса по ночам. Их диалоги в это время носят более доверительный характер. Однако всё, что Рамирес узнаёт от Ларри днём, видоизменяется, обрастает новыми смыслами ночью. В итоге «ночной» Ларри противоречит «дневному». Например, сеньор Рамирес предлагает юноше отдавать часть своей еды, которую он всё равно не ест, коту:

– <...> Y así nadie se enterará de que pondré más de la mitad de mi comida en recipientes de plástico.

– Para mi gato [Puig 1980: 48].

Потом, когда сеньор Рамирес пытается отдать Ларри еду, тот отказывается, говоря, что кормит кота молоком:

– No, gracias. Al gato le doy leche y una cosa especial que viene en lata. Me dura hasta dos semanas, no es problema [Puig 1980: 56].

Позднее Ларри признаётся, что котка нет вообще:

– No tengo más el gato [Puig 1980: 269].

И хотя кот всегда был лишь предлогом, т. к. Рамирес хотел помочь юноше в тяжёлом финансовом положении, такие противоречия со стороны Ларри делают мир Рамиреса ещё более запутанным. Потерявший память, оторванный от родины и близких, он всё чаще испытывает приступы паранойи, связанные с его прошлой политической деятельностью. Представление Рамиреса о Ларри не совпадает с действительностью, оно оказывается ложным (напомним, что обман ожиданий послужил причиной разногласий М. Пуига и его американского знакомого), поэтому Рамирес начинает подозревать, что один из двух «Ларри» ненастоящий:

– Ese otro, el que camina detrás suyo, ¿tiene su misma cara entonces?

– No sé de qué me está hablando [Puig 1980: 214].

При этом сам Ларри не понимает, о ком и о чём идёт речь. Согласно Ж. Лакану, принятие собственного ложного представления о Другом как истинного приводит к тому, что человек лишь сильнее погружается в обман, который создаёт сам: «Другой, которого создает моя ложь как меру для истины, из которой ложь расцветает» [Лакан 2004: 151]. Так и Рамирес всё глубже погружается в самообман, основанный на его ложном представлении о Ларри, отчего пропасть между героями лишь увеличивается, а разграничить сон и явь становится всё сложнее. В действительности, обманываются оба героя, т. к. каждому свойственны как собственные иллюзии, так и страхи – вещи, о которых вспоминать и признавать которые они не хотят. Обращаясь к психоанализу и сновидениям, автор совершает попытку прикоснуться к коллективному бессознательному, выявить глубин-

ные причины недопонимания людей, часто не связанные с поверхностными отличиями во взглядах.

Постепенно сами «сны» Рамиреса становятся менее реалистичными и более фантастичными. Если Ларри сначала присутствовал в ночной палате как тёмный, но осязаемый силуэт, то ближе к концу произведения от него остаётся лишь голос, тогда как сам он находится далеко, например, в пещере:

– Larry, usted se encuentra junto a la entrada de una gruta. Afine el oído y oirá muy a lo lejos el rumor de un manantial.

– Sí, cuanto más avanzo más claro oigo el canto de las aguas [Puig 1980: 456].

Онирическая составляющая повествования усиливается: подобно кинематографическому изображению на экране, сны Рамиреса подменяют собой реальность. Художественный мир романа всё больше погружается в бессознательное или подсознательное героев, вскрывая их страхи и опасения. Усиливается и мрачный тон сновидений: они всё больше напоминают кошмары. Так, в иллюзорных диалогах Ларри оказывается в опасности, его кто-то преследует. Представляется, что Рамирес переносит на Ларри свои собственные страхи, вызванные манией преследования и паранойей, о которых становится известно ещё в начале романа. В конце опасения реализуются: преследователь настигает Ларри в одном из «снов». И американец обвиняет в случившемся Рамиреса: «¡Usted me ha metido en esto, ahora tiene que ayudarme!» [Puig 1980: 655]. Усиление негативных переживаний связано с ухудшением состояния Рамиреса, его параноидального состояния, которое было спровоцировано тем, что Ларри нашёл зашифрованные записи и начал их исследовать. Иначе говоря, Рамирес боится, что на Ларри падёт «вечное проклятие», о котором становится известно уже из названия романа. Сны Рамиреса, таким образом, являются воплощением его страхов. Автор, не прибегая к описаниям, смог передать душевное состояние героев, погрузить читателя во внутренний мир Рамиреса.

Именно использование мотива сна также усиливает кинематографичность романа. В них появляется своеобразный «зритель», когда сеньор Рамирес разговаривает сам с собой. Ларри превращается в немного собеседника, его место занимают трюкоточия, которые создают ощущение невидимого наблюдателя, молча следящего за стариком.

– Larry entra de noche por la ventana, para asustar.

– ... [Puig 1980: 147].

Автор, таким образом, вступает в опосредованный диалог с читателем, который занимает пустующее место, превращаясь в немного слушателя/зрителя. Кроме того, появление наблюдателя, внешнего по отношению к героям, воплощает кинематографическое стремление к подглядыванию, вуйаеризму. М. Пуиг втягивает читателя в повествование, делает его своеобразным «соучастником», позволяя заглянуть в бессознательное героев.

Хронотоп романа наиболее подвижен именно в сновидениях Рамиреса: герои не только переносятся в разные места через свои воспоминания, обсуждения, но иногда каждый из них оказывается в ином месте, как это уже было отмечено ранее. Такая смена «сцен» делает повествование монтажным, напоминающим сменяющие друг друга кадры. Кроме того, описания, схожие с плавным движением камеры, также чаще встречаются в фантазийных эпизодах, т. к. Рамирес просит Ларри описать то, что тот видит вокруг себя. И сеньор Рамирес видит то, что рассказывает Ларри:

– Señor Ramírez... veo... dos habitaciones chicas...

– Dos habitaciones chicas pero muy acogedoras <...> [Puig 1980: 649].

Монтажность повествования, условность времени и пространства, «зыбкость» действительности, превращают роман в сновидение или кинофильм, а читатель-зритель становится на место психоаналитика: ему предоставляется возможность прикоснуться к бессознательному героев. Фильм-книга занимает

место пациента, а режиссер-писатель оказывается эквивалентом родителя, что позволяет рассматривать реакции читателя-зрителя как контрперенос (перенос бессознательных чувств и реакций) [Корбут 2005]. Представляется, что во многом роман «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы» является самоанализом автора, который пытается прийти к пониманию не только Другого (в лице отца и нью-йоркского знакомого), но и самого себя, порассуждать о глубинных причины недопонимания между людьми в целом. М. Пуиг предлагает читателю окунуться в сон, витиеватую киноленту, и пройти вместе с ним по закоулкам бессознательного, чтобы найти и постичь Другого.

## 2.2. РОЛЬ СЛОВА И «ПРОКЛЯТИЕ ЯЗЫКА» В РОМАНЕ

Ощущение «зыбкости» действительности, в которой находятся герои романа, усиливается благодаря тому, что язык оказывается «ненадёжным». Отметим, что с юношеских лет М. Пуиг начал изучать иностранные языки и довольно на высоком уровне, позволяющем работать переводчиком [García 2013: 240], освоил четыре: английский, французский, итальянский и португальский. Стремление писателя стать полиглотом во многом было связано с его страстью к кинематографу: он хотел смотреть иностранные фильмы в оригинале и благодаря этому вырваться из оков затхлого аргентинского провинциального быта. Примечательно, что первые сценарии автор пишет на английском, полагая, что только так возможно получить мировое признание, выйти на международный уровень [Logic, Romero 2008: 4]. Вот и роман «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы» был написан на английском языке, и лишь впоследствии сам М. Пуиг перевёл его на испанский. Исследователи полагают, что такое решение обусловлено, с одной стороны, личными предпочтениями автора, а с другой, – является протестом против идеологической и эмоциональной нагрузки, кото-

рую несёт аргентинский вариант испанского: тоталитарный политический режим, установившийся в Аргентине, введение жёсткой цензуры, притеснение инакомыслящих, давление на самого автора, приведшее к вынужденному отъезду из страны [Logie, Romero 2008: 4]. Однако нам представляется, что причина использования английского языка в качестве основного средства общения главных героев заключается в стремлении писателя воспроизвести образ реального человека через его речь, язык, воссоздать личный опыт, который был пережит в англоязычной среде: М. Пуиг общался с нью-йоркским знакомым на английском языке, так и Рамирес общается с Ларри на английском.

Именно языковые особенности речи героев являются причиной ряда обсуждений, дискуссий, возникающих между ними. В самом начале романа сеньор Рамирес, для которого английский не является родным языком, просит Ларри объяснить слова и фразы, которые он не понимает. Сначала Ларри считает, что Рамирес плохо знает английский, но в действительности это не так. На самом деле аргентинец не понимает, что стоит за словами, какие чувства, эмоции он должен испытывать, когда произносит ту или иную фразу: «Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington» [Puig 1980: 9]. Он не может «прочувствовать» слово, если сам не испытывал связанные с ним эмоции. Например, Рамирес просит объяснить значение слова «улыбка», которое напрямую связано с переживаемыми эмоциями. Его интересует, что именно заставляет человека поднимать уголки рта. Объяснение даётся Ларри с трудом, оно получается длинным, путанным, сеньор Рамирес едва ли понимает его. В конце концов, Ларри злится, раздражается и заявляет, что на самом деле улыбки фальшивы, обманчивы и не имеют смысла: «Sonreír es una mierda, es falso, vacío, en la mayoría de los casos» [Puig 1980: 21]. Рамиресу не нравится такой «обманчивый» язык («No me gusta ese lenguaje» [Puig 1980: 21]), когда слова ненадёжны, не связаны с тем, что человек чувствует,

испытывает, а сам язык искажает реальность, ему нельзя доверять. Заметим, что недоверие к языку характерно для философской и литературной мысли XX в., об этом говорил и соотечественник М. Пуига Х. Кортасар (например, в романе «Игра в классики»), и представители нового французского романа (А. Р. Грийе, Н. Саррот). С одной стороны, автор явно выражает во всей этой ситуации веяния, характерные для того времени, с другой – «неспособность» Рамиреса понимать слова показывает его неполноценность, надломленность. В начале романа нам ничего неизвестно о судьбе аргентинца и его прошлом, но его «оторванность» от мира позволяет догадываться о тяжёлых жизненных испытаниях, психологических травмах, которые он пережил.

Вместе с тем, именно слова являются главным инструментом психоанализа, к приёмам которого обращается в романе автор. Очевидно также, что М. Пуиг во многом опирается на устную традицию, играющую важную роль в латиноамериканской культуре и литературе [Carricaburo 2003]. В изустном творчестве часто основной объём текста составляют речи героев, а их действия описываются кратко и скудно (см. [Идельбаев 2001]). Так и в романе М. Пуига подавляющую часть повествования занимают диалоги, лишённые авторского слова, т. е. писатель оставляет только реплики героев, позволяя им самим рассказывать свою историю. Автор предлагает читателю самостоятельно наблюдать за героями, анализировать их слова, являющиеся единственным источником информации о персонажах, их характерах, переживаниях, внутреннем мире. А «ненадёжность» языка и недоверие к нему усиливают «нереальность» действительности, иллюзорность, сближая повествование со сном.

Кроме того, в романе также есть слова, которые герои не хотят произносить. Они выявляют слабые места персонажей, болезненные для них темы, о которых предпочитают молчать или забыть. Так, Ларри сложно признаться в том, что он нуждается в

другом человеке, показать свою слабую сторону: «Pero mantuve la fachada, sin ceder, incapaz de decir “no te voyas, te necesito”. Creo que eso era lo difícil. Decir “te necesito, soy una persona incompleta, me falta algo. Sin ti me debilito”. Eso no lo pude admitir. Parecía tan doloroso, admitir esa necesidad» [Puig 1980: 218]. Несомненно, такие проблемы героя связаны в том числе и с патриархальной системой, в которой он вырос. Идея о том, что патриархат навязывает мужчинам образ сильного, активного, решительного, безэмоционального человека как идеального, появлялась и в других романах писателя (Лео из «Любви в Буэнос-Айресе», Валентин из «Поцелуя женщины-паука»). В то время как Ларри стесняется своих слабостей, отказывается их признавать и старается играть роль «сильного» человека, Рамирес полностью ему противоположен: он стар, немощен, не способен сам передвигаться. Примечательно, что социальные роли отец-сын переворачиваются: Ларри приходится возить сеньора Рамиреса на инвалидном кресле, объяснять значения слов и т. д. Герои неосознанно меняются ролями, что позволяет встать на место Другого, частично понять его, хотя бы на бессознательном уровне. Сеньор Рамирес может вести себя и как мудрый старец, и как капризный ребёнок, а Ларри может проявлять как зрелое благоразумие, так и юношескую горячность. Герои, таким образом, дополняют друг друга, отражая двоякую позицию самого автора, который пытается осмыслить дихотомию отец/сын с позиции обоих.

Особое место в романе занимает зашифрованное послание, оставленное Рамиресом на страницах французских романов: «Принцесса Клевская» (*La Princesse de Clèves*, 1678), «Опасные связи» (*Les liaisons dangereuses*, 1782) и «Адольф» (*Adolphe*, 1816). Представляется, что выбор произведений не случаен. Именно с романа мадам де Лафайет начинается история психологического романа: «Принцесса Клевская» – это анализ внутреннего мира человека, попытка связать поведение индивида с



общественным сознанием (см. подробнее [Забабурова 1989]). То же самое М. Пуиг пытается воплотить в романе «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы», но иными средствами: через сновидения, психоанализ и ненадёжность слова. Эпистолярный жанр «Опасных связей» и автобиографический характер «Адольфа» также отражают художественные взгляды и приёмы автора: ранее мы уже отметили автобиографическое начало романа. Письма также играют важную роль в рассматриваемом произведении: через них продолжается диалог после смерти Рамиреса. Кроме того, в романе упоминается письмо сына сеньора Рамиреса, которое было изъято ещё в тюрьме, и потому его полное содержание неизвестно. Однако послание также было написано на французском языке. Тексты на французском языке, как представляется, выступают носителем некоей тайны или истины, которую герои пытаются найти или, наоборот, избежать.

Послания Рамиреса на страницах романа играют важную роль в произведении: они были сделаны ещё в Аргентине в период заключения и тесно связаны с травмой, из-за которой Рамирес потерял память, являются причиной его параноидальных идей. Первое предложение, которое Ларри удаётся разгадать на помеченных числами листах, «malédiction... éternelle... à... qui lise... ces pages» – означает «вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы». Если Ларри боится признаться в своих слабостях, в том, что нуждается в ком-то, то Рамирес боится этих записей, не только самого их содержания, но и того, что эти знания могут за собой повлечь – вечное проклятие тому, кто их прочтёт. Когда Ларри, интересующийся политикой и революционными идеями марксизма, находит шифровки, он радуется возможности узнать тайны старика, обретает вдохновение вновь вернуться в университет, продолжить научную работу. Ларри игнорирует предостережения Рамиреса, его страхи, потому что в США, в отличие от Аргентины, никакие слова не запрещены, можно

читать и говорить что угодно, пока ты не прибегаешь к действиям: «No, en este país se puede hablar de cualquier cosa. Basta con que no actúe. Pero puede leer lo que quiera» [Puig 1980: 105]. Ларри с головой погружается в расшифровку посланий, надеясь найти в них ответы на вопросы, исследовать их, реализовать своё стремление к бунту через «слова». Очевидно, послания содержат в себе опасную информацию, ведь не без причины брат сеньора Рамиреса отправил его так далеко от родной Аргентины. Кроме того, известно, что из-за политической деятельности Рамиреса, погибли его жена и сын. Представляется, что именно это потрясение стало причиной частичной амнезии аргентинца и «невозможности» понимать слова. Через конфликт героев, выросший из зашифрованных записей, автор показывает разницу между американским и аргентинским, разницу мировоззрений и мира, в которых живут герои (а вместе с ними, сам М. Пуиг и его знакомый американец): если в США цензуры практически не существует, то в Аргентине «неверное» слово может привести к серьёзным последствиям, которые автор испытал на собственном опыте. М. Пуиг не только сталкивает двух героев, но и общественные сознания, которые обуславливают поведение этих персонажей.

Ларри и Рамирес вступают в своеобразную речевую игру или поединок: каждый пытается выведать тайны другого и при этом стремится сохранить свои; герои балансируют на границе необходимого психологического расстояния между собеседниками, которое иногда всё же нарушается (см. об этом [Пилатова 2019: 51]). Познание Другого затруднено ненадёжным, «лживым» языком, который мешает людям понимать друг друга: «la barrera que nos separa» [Puig 1980: 627]. Вместе с тем, отношение героев к языку и слову также разнится. Если Ларри уверен, что слова не могут ни на что повлиять, то Рамирес знает цену «слова», ведь именно из-за них потерял семью и оказался в нынешней ситуации. В конце он всё же запрещает Ларри забирать записи,

унося тайну с собой в могилу и освобождая нового знакомого от этого «проклятия», возможно, как представляет сам Рамирес, даже спасает его жизнь. Однако Ларри расценивает этот поступок как предательство. Отношение героев к языку, то, как слова используются в романе, и «наивный» психоанализ сеньора Рамиреса помогают понять не только сюжет и характеры героев, но и авторский замысел. В образах героев реализуются два разных мировоззрения, каждое из которых в той или иной степени близко самому автору. Иллюзорность, фильмическая и сновиденческая составляющие, монтажные приёмы позволяют писателю погрузить читателя в художественный мир произведения, коллективное бессознательное, втянуть в опосредованный диалог, в котором М. Пуиг рассуждает о социально-политических вопросах, проблемах патриархальной системы, отцов и детей.

### **3. СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА «КРОВЬ ВЗАИМНОЙ ЛЮБВИ»**

Седьмой роман М. Пуига «Кровь взаимной любви», вышедший в свет в 1982 г., примечателен по ряду причин. Во-первых, автор впервые пишет не автобиографическое произведение, а биографическое: писатель знакомится в Бразилии с бедным каменщиком и записывает его историю. Сам М. Пуиг отмечал, что изменения были минимальны и внесены лишь для того, чтобы не доставить проблем реальному человеку (подробнее см. [Essoufi 1995: 175]). Во-вторых, роман был написан на португальском языке (потом переведён на испанский самим писателем), что напрямую связано с источником вдохновения. Как и в случае с романом «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы», автор стремился воссоздать историю на том языке, на котором она происходила. О желании писателя сохранить язык «первоисточника» говорит обилие обсценной и разговор-

ной лексики в произведении. Вместе с тем М. Пуиг возвращается к проблеме провинциального города, которая поднималась в двух первых романах. Несмотря на смену места действия (Аргентина и Бразилия) и времени, ситуация оказывается схожей: герой не может вынести давление консервативного патриархального общества, которое навязывает жёсткие социальные роли. Автор вновь воссоздаёт атмосферу маленького города, где все знакомы, слухи быстро разлетаются, устои менее подвержены изменению, а авторитет старших практически непоколебим, только на этот раз через одного единственного героя, вокруг которого строится повествования, а точнее – сам герой, его мысли, переживания, воспоминания становятся повествованием. Тогда как «Предательство Риты Хейворт» и «Крашенные губки» обличают неприглядное нутро провинциального города, его пороки и проблемы через призму массовой культуры, маскируясь под неё, «Кровь взаимной любви», хотя и обращается к элементам поп-культуры, но обнажает внутренние терзания главного героя, показывает их неприкрыто. Писатель вновь прибегает к психоанализу: в романе сохраняется обращение к «Эдипову комплексу», параноидальное состояние героя, как это было в «Вечном проклятии тому, кто прочтёт эти страницы». Всё это создаёт в произведении мрачную атмосферу психологического давления. Трудность восприятия и непривычная запутанная форма повествования стали основной причиной критики романа. Многие сочли его чрезмерно «романтическим», сводя весь сюжет к истории любви, однако в действительности произведение гораздо глубже [Vacarisse 1991: 471]. С. Айра (César Aira, 1949), аргентинский писатель и переводчик, считает именно этот роман вершиной писательского гения М. Пуига [Aira 1991: 28].

### 3.1. РОЛЬ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В РАСКРЫТИИ СОЦИАЛЬНЫХ И ЛИЧНОСТНЫХ ПРОБЛЕМ ГЕРОЯ

М. Пуиг продолжает уделять больше внимание общественным проблемам. Центральный персонаж романа «Кровь взаимной любви» – мужчина по имени Хосемар, выросший в бедной крестьянской семье. Он постоянно испытывает давление не только со стороны общества, но и собственной семьи. Противоречия между требованиями, которым он должен соответствовать, его собственными желаниями и возможностями, ограниченными его социальным статусом, приводят героя как к внешнему конфликту с обществом, так и к внутреннему. На первый план в романе «Кровь взаимной любви» выходит национальная тема, связанная с оппозицией «белый-индеец», которая проскальзывала в предыдущих произведениях М. Пуиг, но не ставилась так остро. Именно слишком белая кожа (по сравнению с остальными членами семьи) главного героя вызывает гнев и неприятие отца, а также порождает слухи о том, что мать изменила с господином: «El tercer hijo era más blanco, no tenía cara de indio como todos los demás, era más lindo todavía que los hijos del dueño del campo, que eran blancos como el Josemar» [Puig 1982: 60–61]. Герой, таким образом, оказывается «чужим» в обоих мирах, его не принимают ни те, ни другие, что также способствует усилению конфликтной системы в романе.

Тема отцов и детей, которая уже поднималась в других романах М. Пуига, также играет не последнюю роль. Хосемар неоднократно подчёркивает, что из всех многочисленных детей отец плохо и предвзято относился только к нему, потому что он был не похож на остальных братьев и сестёр. Однако Хосемар, по всей видимости, преувеличивает ненависть отца по отношению к себе, не пытается его понять. А Мария, возлюбленная главного героя, замечает, что отец был хорошим и достойным человеком. Она также подчёркивает, что если человек не может полюбить

отца, то он не способен любить вообще: «El que es incapaz de querer al padre es incapaz de querer a nadie ¿verdad?» [Puig 1982: 63]. С другой стороны, Хосемар много говорит о матери, отмечает свою привязанность к ней, утверждает, что именно он и только он всегда вставал на её сторону, защищал её: «El tercer hijo era el único que defendía a la madre y la madre lo defendía a él» [Puig 1982: 68]. Мария же не соглашается с ним и, как представляется, выражает истинные чувства, бессознательное героя: «La madre tenía la culpa de todo, ¿no es cierto?» [Puig 1982: 68]. Именно мать он винил в своих бедах, в том, что не похож на остальных. А теперь, когда умирающая мать оставляет его без крыши над головой, решив продать дом, его ненависть к ней лишь усиливается. Автор не только показывает сложные отношения Хосемара с родителями, но и внутренние противоречивые переживания героя. Неоднозначность отношений с отцом и матерью лишь сильнее акцентируют смятение, которое испытывает персонаж, спутанность его мыслей и эмоций.

Обратим внимание, что автор по-прежнему использует элементы массовой культуры и повседневного быта, чтобы воссоздать жизнь людей и раскрыть персонажей романа. Важную роль в произведении играют танцы и музыка. Например, последняя встреча героя и его возлюбленной произошла на вечере танцев:

– ¿Qué baile era ése?

Era un baile con música de Roberto Carlos<sup>137</sup> [Puig 1982: 11].

Таким образом, как и в первых двух романах, в особенности – в «Крашенных губках», танцевальная площадка является местом встречи молодых людей, где они могут проявить свои чувства, увидеться с возлюбленными и т. д., именно на танцах решаются их судьбы. Танцы также являются единственным развлечением, доступным в маленьком городе. Роль танцев в жизни провинциального города становится очевидна, когда Мария говорит, что выздоровеет, чтобы снова пойти на танцы, иначе го-

воя, танцы – единственное, что интересует девушку: «Pronto me vou a sugar, para volver a los bailes» [Puig 1982: 208]. В «Крови взаимной любви» танцы также являются переломным моментом, с которого произведение начинается и которым заканчивается. В эпилоге Хосемар снова прокручивает в мыслях последнюю встречу с Марией: он отказывается признавать действительность и решает обманываться дальше. Писатель неоднократно упоминает Роберто Карлоса (Roberto Carlos, 1941), известного бразильского музыкального исполнителя, которого называют королём латино-американской музыки. Это позволяет автору поместить читателя в атмосферу бразильской глубинки, добавить повествованию реалистичности.

Другим важным элементом массовой культуры, широко действующим в романе, становится футбол. Спорт не только ассоциируется с маскулинностью, мужественностью, которые общество требует от героя, но и является «социальным лифтом», позволяющим улучшить положение, преодолеть пропасть, разделяющую Хосемара и его возлюбленную. Интересно, что на социальный статус девушки намекает и её имя – Мария да Глория, – которое созвучно с именем королевы Португалии Марии II (полное имя Maria da Glória Joana Carlota Leopoldina da Cruz Francisca Xavier de Paula Isidora Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga, 1819–1953), рождённой в Рио-де-Жанейро, и принцессы Марии да Глории (Maria da Glória Henriqueta Dolores Lúcia Miguela Rafaela Gabriela Gonzaga de Orléans e Bragança, 1946), являющейся потомком Бразильской императорской семьи. Такая разница в происхождении и социальном положении молодых людей не позволяет им быть вместе. Решение этой проблемы видится герою в футболе. Ещё в первой главе становится известно, что Хосемар играет в местной команде, но они не профессиональные игроки, не получают за это деньги, а потому он намерен уехать из города, он мечтает о большем, хочет наладить свою жизнь. Однако за образование необходимо платить, поэтому

«пробиться» в жизни герою сложно. Позднее Хосемар несколько противоречит себе и утверждает, что он отлично играет в футбол, его игрой все восхищаются, и он попадает в основной состав команды. Более того, ему удаётся завоевать уважение отца любимой девушки. Тем не менее, мы понимаем, что словам Хосемара доверять нельзя: в третьей главе его собеседница заявляет, что такого не могло быть, потому что «деревенских» не пускали в команду: «Eso no es cierto. En el equipo del pueblo no dejaban entrar a los de las chacras» [Puig 1982: 106]. Обращаясь к футболу, писатель также показывает социальное расслоение, которое сложилось в бразильском обществе и стоит на пути счастья главного героя. В итоге отношения пары оказываются невозможны, а потому Хосемар находит другую девушку, ближе к нему по социальному положению: «Vivía en el campo, en una chacra igual que él» [Puig 1982: 179]. Она также живёт в деревне, в отличие от Марии, её волосы и кожа тёмные. Так автор ещё раз подчёркивает, какое значение имеют происхождение и статус в бразильском обществе.

Невозможность отношений между главными героями постулируется уже в заглавии романа «Кровь взаимной любви»: несмотря на взаимность, такой любви не суждено случиться, она будет раздавлена нормами и устоями консервативного общества, в котором сохранилось социальное и национальное расслоение. Отметим, что название романа также отсылает к первому сексуальному опыту Марии, воспоминания Хосемара о котором начинают и заканчивают произведение. Именно этот эпизод, как представляется, стал переломным моментом в жизни героя, поскольку к нему Хосемар так часто возвращается в своих воспоминаниях.



### 3.2. НЕНАДЁЖНЫЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ В ОНИРИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

Наиболее важную роль в раскрытии внутреннего конфликта героя играет повествовательная форма, которая представляет собой воображаемый диалог. Хосемар разговаривает то с матерью, то с возлюбленной, с которой ему не суждено быть вместе. При этом собеседник всегда обращается к герою на «ты», тогда как Хосемар отвечает в третьем лице, словно пытается взглянуть на свою жизнь со стороны или отстраниться от себя самого и своей судьбы:

– ¿Cuál fue la última vez que me viste?

Él la vio por última vez hace diez años, ocho años [Puig 1982: 9].

Хосемар, будучи ненадёжным рассказчиком, использует обманчивое третье лицо, чтобы дистанцироваться от себя самого, выдать себя за постороннего человека, претендующего на объективность. Он часто путается, рассказывает одни и те же события иначе, противоречит себе. Неуверенность с собственных словах и воспоминаниях усиливается благодаря интерогативной составляющей повествования. Хосемар постоянно вставляет в рассказ реплики «¿No?», «¿Verdad?», «¿Está claro?» и др. Так, с одной стороны, повествователь втягивает читателя в диалог, а с другой – очевидно, что он сомневается в своих воспоминаниях. И хотя сам Хосемар утверждает, что он всё прекрасно помнит до самых мелочей («De aquella última noche en el baile él se acuerda todo, hasta el último detalle» [Puig 1982: 17]), собеседница не верит ему. Мария постоянно ставит под сомнение его слова. Уже с первой главы, с самого начала повествования становится понятно, что она не доверяет словам Хосемара. И это недоверие сохраняется практически всегда: «¿De qué hablábamos en el baile? Quiero ver si me estás diciendo la verdad»<sup>141</sup> [Puig 1982: 13]; «No sé cuándo creerte y cuándo no» [Puig 1982: 207] и т. д. Таким образом, автор даёт понять ещё с первых строк, что рассказчик

ненадёжен, путается в собственных словах, ему нельзя доверять, а потому всё сказанное им нужно воспринимать скептически. Позднее и сам Хосемар замечает, что память его подводит: «Él no se acuerda. Pero no se lo va a confesar a ella» [Puig 1982: 307]. Но он не готов признаться в этом, потому что не хочет показывать слабости перед девушкой и не готов смириться с действительностью; иначе говоря, Хосемар не может принять себя, свою жизнь, а потому погружается в фантазии, в которых теряется сам, не понимая, где ложь, а где правда.

Отказываясь от собственного Я, герой пытается создать новую личность, которая лучше, чем он есть на самом деле, а потому он постоянно «хвастается» своими вещами, внешностью, причёской, машиной, которой у него в действительности никогда не было, и т. д. Например, ещё в первой главе он подчёркивает, что пришёл на танцы в красивой модной рубашке, такой почти ни у кого не было: «Era una camisa muy linda, poca gente la tenía, de precio ¿está claro?» [Puig 1982: 17]. Подобная позиция героя показывает его стремление не только стать Другим, но и доказать свою значимость обществу, которое его не принимает.

Сами беседы часто напоминают поток сознания, в котором мысли путаются, цепляются друг за друга, герой постоянно перескакивает с темы на тему, и только реплики собеседника возвращают его обратно, напоминают, о чём был разговор. Более того, именно фразы Марии и других заставляют Хосемара посмотреть правде в глаза, столкнуться с реальностью: «Нау que acordarse de lo que pasó de verdad, no de las mentiras» [Puig 1982: 48], «hay que decir la verdad, aunque te joda» [Puig 1982: 353]. Таким образом, собеседники (в большей степени Мария да Глория) выступают в роли психотерапевта, который задаёт наводящие вопросы, пытаясь понять проблему «пациента», и тем самым подталкивают его к принятию себя. Тем интереснее, что именно Мария, по словам Хосемара, потеряла рассудок, когда он её бросил. Однако и эта информация остаётся без подтверждения и,

возможно, является очередной попыткой героя убедить других и самого себя в том, как много он значил для девушки. Примечательно, что в один из моментов Мария исчезает, вместо её реплик остаются лишь троеточия:

¿Se acordará ella de eso? ¿o es que no piensa más en él?

– ... [Puig 1982: 132].

Это происходит, когда Хосемар задумывается, вспоминает ли девушка о нём хоть иногда, помнит ли она вообще о его существовании. Иначе говоря, он ставит наличие собеседника под вопрос и собеседник исчезает, но в то же время сохраняется его место, пусть и пустое. Хосемар не знает, думает ли о нём Мария, а поскольку он не знает ответа, даже подсознательно, то и опровергнуть или подтвердить его слова некому. С другой стороны, Мария в какой-то момент замечает, что общается не с Хосемаром и удивляется, начинает протестовать, отказывается говорить с незнакомцем: «¿Quién es usted? Yo le estaba hablando al cagón, a Josemar, no a usted, a usted no lo conozco» [Puig 1982: 280–281]. Если до этого момента читатель был уверен, что рассказчик – Хосемар, а Мария лишь вторгается в его повествование, будучи внутренним голосом или alter ego самого героя, то в этот момент картина переворачивается, словно режиссёр и актёр вдруг поменялись местами. Хосемар также исчезает из повествования в диалоге, происходящем между его знакомыми. Оба эти эпизода позволяют посмотреть на героя как бы со стороны, увидеть, как представляют его другие, а не он сам: «¿Y el Josemar? ¿qué mierda hace él con las hembras cuando tiene el buche vacío?» [Puig 1982: 306]. Тем не менее, даже такой взгляд «со стороны» показывает скорее представления Хосемара о том, как его видят другие, а не настоящее мнение третьих лиц.

Подобная повествовательная композиция сближает роман со сновидением, кинофильмом, в которых время и место пластичны, легко изменяются. Реплики, обращённые к герою (и к читателю), позволяют не только драматизировать повествование, но

и переносят прошлое в настоящее, оживляют его, разыгрывают уже минувшие события в условно-настоящем времени. Отметим и повторяемость в романе: танцы, футбольный матч, первый сексуальный опыт Марии и др. Сюжет развивается, движется дальше, но герои то и дело возвращается к «ключевым» моментам своей жизни, хотя и видят их по-разному, под иным углом. Среди повторяющихся элементов важную роль играют образ «птицы», который, как представляется, олицетворяет свободу и красоту, и образ «змеи», которая, наоборот, таит угрозу, опасность. Иначе говоря, «птица» – это Мария, тогда как «змея», которой так боится девушка, – Хосемар. Подобно тому, как в фильмах из сцены в сцену в кадре появляется один и тот же визуальный образ, позволяющий связать киноповествование воедино, «птица» и «змея» всплывают в рассказе Хосемара и репликах собеседников, становятся частью онирического кода. Так, мы узнаём, что Хосемар в детстве ловил птиц, и, если они были некрасивыми, ощипывал их и отпускал на волю. То же, по сути, он делает с Марией: овладевает девушкой и бросает её, уезжает из города. Поэтому Мария задаётся вопросом, не сойдёт ли птица, как и она сама, с ума, не умрет ли от такого обращения: «¿Ese pájaro no se iba a enfermar de la cabeza, como yo, o morirse?» [Puig 1982: 57]. Хосемар уверяет, что перья отрастут и с птицей всё будет в порядке. Хотя, как представляется, сам в это не верит: позднее до него доходят слухи, что Мария душил птиц голыми руками, пока не услышит, как с хрустом ломаются их кости: «agarraba a los pajaritos de la jaula y los apretaba en la mano hasta que los hacía crujiir» [Puig 1982: 420]. И пусть это лишь слухи, которым нельзя доверять, они показывают надломленность девушки, её страдания. А вместе с тем, и угрызения совести, которые испытывает Хосемар за содеянное с ней.

По мере движения повествования, становится очевидно, что всё происходящее – не более чем мысли героя, его грёзы, сновидения. В начале романа Хосемар признаётся, что у него много

проблем: больная мать, нет приличной работы, и скоро он останется без крыши над головой. В одной из глав Мария замечает, что он плохо выглядит, и герой признаётся, что устал и плохо спит. Позднее девушка спрашивает, почему он не спит в такой час, когда его мать уже заснула. В конце сама мать замечает, что сын постоянно ворочается, нервничает и не может заснуть. С помощью такого «ассоциативного» ряда, связывающего в единое целое поток сознания, писатель даёт понять, что всё происходящее разворачивается в мыслях самого Хосемара, в его тревожном полусне переплетаются воспоминания, вымыслы и явь. Отказ признавать действительность приводит героя в плен сновидений, иллюзий, из которого он не может (и не хочет) вырваться.

В романе «Кровь взаимной любви» М. Пуиг доводит ощущения иллюзорности происходящего до максимума, превращает всё произведение в зыбкий сон, который постоянно меняется, что достигается с помощью ненадёжного рассказчика и повествования от ложного третьего лица. Позволим себе согласиться с Дж. Ливайн, которая характеризует художественное видение автора как «мнимое существование на экране <...>: вы возвращаетесь к какой-либо сцене в романе М. Пуига, а её там уже нет, подобно тому, как вы хотите пересмотреть какой-то фрагмент фильма и выясняете, что память вас подвела» [Ливайн 2003]. И хотя автор не обращается к кинематографу в той степени, как это было ранее, сам роман по духу близок киноленте, кадры в которой стремительно сменяют друг друга. А писатель выступает в роли психотерапевта, перенёсшего на бумагу сеансы с пациентом, изменив лишь имена, чтобы сохранить конфиденциальность.

#### 4. РОМАН «ПАДАЕТ ТРОПИЧЕСКАЯ НОЧЬ»: ИТОГИ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

«Падают тропическая ночь» – последний и, пожалуй, наименее кинематографичный роман М. Пуига. Писатель в некоторой степени возвращается к истокам: произведение вдохновлено близкими людьми автора (прототипами главных героинь стали его мать Мале и тётя Кармен, которая, как и Нидия, приехала навестить сестру в Рио после смерти дочери) и представляет собой бесконечный диалог без слов повествователя. К моменту написания романа, М. Пуиг не возвращался на родину уже более десяти лет, что объясняет ностальгический тон произведения. Автор так долго находился в отрыве от Аргентины, что, по его словам, больше не знал, как там разговаривает молодёжь [Carricaburo 2003: 18]. Это стало одной из причин, почему он выбрал в качестве главных героинь двух пожилых аргентинок: именно их образ речи и манеру поведения он впитал ещё с юных лет и запомнил навсегда. В них, особенно – в Нидии, реализуется «женский» голос, характерный для первого романа М. Пуига (см. об этом [Gagliardi 2015]). Сам же автор, как представляется, скрывается за третьей героиней романа – Сильвией, которая, тоже будучи иммигранткой (даже причина вынужденного отъезда из Аргентины у неё та же, что и у писателя – угрозы Triple A), живёт по соседству от Люси и делится с ней своими проблемами. Структурно роман состоит из диалогов, которые прерываются газетными заметками, письмами, полицейскими отчётами и т. д. Рассмотрим подробнее развитие характерных для автора тем и художественных приёмов.

Одной из центральных тем произведения вновь являются отношения отцов и детей, которые теперь представляют собой сопоставление, сравнение поколений: с одной стороны Нидия и Люси, с другой – их дети и Сильвия. При этом Люси относится к «молодым» с большим снисхождением и пониманием, тогда

как Нидия часто категорична, настаивает на своём. Интересно, что Сильвия отмечает противоположность сестёр: если Люси романтична по своей натуре, то Нидия, напротив, практичная и приземлённая [Puig 1988: 479]. Представляется, что именно противопоставления «романтического» и «практического» подходов к жизни является центральной дихотомией произведения. Однако автор по обычаю разрушает её: Нидия не только пытается помочь молодому знакомому, поверив в его «большую и чистую» любовь к жене, оставленной в родном городе, но и, несмотря ни на что, возвращается в Рио и даже пытается украсть одеяло в самолёте. Таким образом, серьёзная на первый взгляд Нидия оказывается достаточно авантюрным человеком.

М. Пуиг продолжает рассматривать социальные роли, закреплённые за мужчинами и женщинами в обществе. Здесь они преподносятся также сквозь призму смены поколений. Через разговоры Нидии и Люси автор показывает, что спустя столько лет отношения между мужчинами и женщинами не претерпели больших изменений. И примером тому является Сильвия, которая, работая психотерапевтом, финансово не зависит от мужчин, но всё также привязана к ним эмоционально, позволяет себя обмануть, пользоваться своим доверием и т. д. Автор постоянно сравнивает оба поколения. Например, раньше не было таких профессий как психотерапевт и психолог, а только психиатр. Или аргентинские женщины стали более «сухими», не такими «милыми», как это было раньше: «la mujer argentina de ahora es así, más seca» [Puig 1988: 38]. Тем не менее, весь образ холодной, здравомыслящей женщины рушится, стоит ей влюбиться. Иначе говоря, произошедшие изменения скорее поверхностные, чем глубинные. Интересно, что, как и в романе «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы», роли отцов и детей переверачиваются, оказываются неоднозначны. Пожилые аргентинки являются сосредоточением мудрости, которую они накопили на протяжении долгих лет жизни, но в то же время Нидия и Люси

мало отличаются от детей: в силу возраста и проблем со здоровьем они едва ли могут позаботиться о себе, кроме того, они могут быть наивны, капризны, упрямы.

Подобная смена ролей происходит и в паре пациент–психотерапевт. Сильвия работает психотерапевтом, однако сама испытывает трудности в отношениях с людьми, и особенно – противоположным полом (с сыном и любовниками). Она постоянно ищет причины поступков других людей, оправдывает их, из-за чего ей часто причиняют боль, но Сильвия и сама это прекрасно понимает: «Yo un poco tengo eso, será deformación profesional tal vez, a la gente la justifico demasiado» [Puig 1988: 618]. Психоаналитические моменты проскальзывают в рассуждениях женщины, она всё время вспоминает о своих клиентах. Но с другой стороны, сама Сильвия часто обращается за помощью к Люси (а позже, когда Люси не станет, к Нидии), чтобы выговориться, излить душу: «Ella venía sobre todo para desahogarse» [Puig 1988: 10]. А на замечание Нидии, что Сильвия относится ко всем, как к пациентам, Люси возражает, что с ней всё наоборот: «Conmigo es todo lo contrario» [Puig 1988: 320]. Роли персонажей, таким образом, переворачиваются: пожилые дамы выступают в роли психотерапевта, а Сильвия становится пациентом. Автор ещё раз подчёркивает, что понимание себя возможно только через диалог с Другим. И хотя эта идея была характерна для предыдущих произведений М. Пуига, открыто вербализуется она лишь сейчас: «No crea, ya me está ayudando, hablar con usted. Es bueno hablar, se me aclaran las cosas. Pero no con cualquiera se puede hablar» [Puig 1988: 620–621]. Таким образом, писатель вкладывает в слова Сильвии центральную идею не только этого романа, но и предыдущих, свои собственные личные размышления.

Кроме того, М. Пуига продолжает заботить проблема языка, которая стала острее из-за оторванности писателя от своей страны. После двух романов, написанных на «чужом» языке (ан-



глийском и португальском), писатель возвращается к родному испанскому риоплатского региона, но уже в его устаревшей форме. Герои часто обсуждают трудности, которые возникают из-за того, что они находятся в стране, где основной язык общения португальский. Так, они отмечают, что Сильвия часто смешивает португальский язык с испанским («Ella mezcla mucho el portugués con el argentino, el castellano quiero decir» [Puig 1988: 15]), и потому Нидии сложно её понимать. А Люси признаётся, что она и сама так делает, когда общается с теми, кто уже долгое время живёт в Бразилии. В конце романа сама Сильвия замечает, что стала забывать родной язык: «En fin, que me estoy olvidando del castellano» [Puig 1988: 620]. Это подчёркивает беспокойство писателя, вызванное его вынужденной изоляцией, тоску по родине и родному языку, оторванность от собственных корней.

Ощущение «тоски» и «одинокости» в романе усиливается из-за появившейся темы потери, утраты близких людей. Так, Нидия тяжело переживает смерть дочери Эмильсен, постоянно вспоминает о ней в разговорах с Люси. Именно поэтому, когда умирает Люси, все стараются скрыть это от пожилой женщины. Кроме того, Нидия и Люси часто вспоминают мужей и родителей, которых больше нет. Автор словно постоянно напоминает читателю «memento mori», задавая произведению печально-меланхолический тон, сохраняющийся до самого конца. Эта идея также вербализуется в реплике Сильвии в последней главе: «Es la nostalgia, Nidia, todos se me van lejos» [Puig 1988: 620]. Заметим, однако, что атмосфера произведения всё же более светлая, позитивная, чем это было в предыдущих романах, в нём нет того чувства отчаяния, которое было свойственно, например, героям Ларри, Мартинесу, Хосемару и Ане. Автору удаётся избежать «мрачности» благодаря тому, что главным героям свойственен ироничный взгляд на себя и окружающих. Так, одна из героинь замечает, что в семьдесят пять она была ещё «малышкой»:

«¡tenía setenta y cinco años! ¡Una nena! Ahora tengo ochenta y uno y no soy más una nena» [Puig 1988: 384].

Элементы массовой культуры по-прежнему присутствуют в художественном мире произведения, хотя и не играют ключевой роли. Например, Сильвия часто приходила к Люси, чтобы посмотреть фильмы и отвлечься. Именно Сильвия всегда выбирает фильм (как и Тото в «Предательстве Риты Хейворт»), что ещё раз подчёркивает её связь с автором: «¿Ella siempre te elige la película? – Sí» [Puig 1988: 139]. Заметим, что герои преимущественно смотрят фильмы с Вивьен Ли (Vivien Leigh, 1913–1967), широко известной по главной роли в экранизации 1939 г. романа «Унесённые ветром» (*Gone with the Wind*). В конце своей жизни актриса была больна и одинока, хотя и продолжала сниматься в кино и играть в театре. Представляется, что выбор кинодивы не случаен. Яркая и трагичная судьба всемирно известной актрисы, жизнь которой окончилась в одиночестве, подчёркивает печальный тон произведения и показывает, что от одиночества не застрахован никто. Кроме того, выбор фильмов первой половины XX в. усиливает ностальгическую атмосферу романа, события в котором разворачиваются в конце 1980-х гг., подчёркивает желание героинь вернуться в прошлое: «A mí me gustaría que estuviéramos nosotras dos como cuando éramos chicas, esperando a mamá» [Puig 1988: 533]. Массовая культура появляется в романе, когда Люси листает газету (глава 4): реклама курортных мест, модной одежды, купальников, тенденции в музыке и т. д. Автор, таким образом, вписывает произведение в современный контекст, показывает контраст между поколениями. Однако элементы массовой культуры не влияют на судьбы героев, не становятся способом эскапизма, не раскрывают характеры персонажей в той мере, как это было ранее.

Кинематографичность произведения сохраняется преимущественно благодаря диалогам без слов автора, которые не только драматизируют повествование, но и позволяют сделать его

условно-настоящим, что сближает романский хронотоп с кинематографическим. Когда Люси рассказывает Нидии о событиях в жизни Сильвии, или когда сёстры обсуждают своих детей, диалог позволяет воспринимать повествование как развивающееся сиюминутно:

– Bueno, no te enojas, contame de la de al lado, ¿por qué se fue de la Argentina?

– Ya te dije, por amenazas de las tres A, ¿te acordás?, la Triple A [Puig 1988: 27].

Писатель мастерски сохраняет манеру речи, характерную для аргентинок того поколения, что придаёт диалогу живость, позволяет читателю перенестись на кухню или в гостиную, где две сестры проводят время за беседами. «Правдивости» разговорам добавляет и то, что собеседницы постоянно отвлекаются, перебегают с темы на тему, перебивают друг друга, комментируют рассказанное. Например, обсуждая личную жизнь Сильвии, они мимоходом замечают, что нужно включить свет:

– ¿Enciendo ésta también?

– Sí, que no parezca casa de viejos.

– ¿Y cómo fue que lo conoció al tipo? [Puig 1988: 14].

Диалогичность сохраняется и в письмах, которые иногда остаются без ответа. Постоянные вопросы и восклицания придают повествованию правдоподобности, а также утягивают читателя в бесконечный разговор героев: «Aquí igual, y en la Argentina otro tanto, ¿adónde irá a parar todo esto?» [Puig 1988: 602]. Вместе с тем, диалог продолжает быть формой столкновения разных мировоззрений – «романтического» и «практического» – которые проявляются в постоянных дискуссиях Нидии и Люси. Кроме того, в письмах Нидия также спорит с сыном и племянником. Именно форма нескончаемой беседы позволяет героям не столько понять Другого, сколько понять самого себя, ведь возможность поговорить с дорогим человеком – это самое

важное. Герои раскрываются через разговоры, реакции на слова других людей.

Роман «Падает тропическая ночь» во многом перекликается с предыдущими произведениями автора. Так, можно проследить параллели между Сильвией и Аной, главной героиней романа «Ангельский пол». Как и Ана, Сильвия бежит из Аргентины в Мексику, оставив ребёнка с бывшим мужем, попадает в больницу с тяжёлым заболеванием, правда, уже в Бразилии. Но в отличие от Аны, у Сильвии сын, а не дочь, и не опухоль, а вирус. Тем не менее, такие параллели между двумя героинями усиливают связь между романами и единство художественного мира писателя, а также связь самого автора с Сильвией, ведь именно Ана являлась отражением авторского Я. С шестым и восьмым романом его объединяют частые повторы, вызванные забывчивостью героинь. Так, Нидия постоянно жалуется на память, что-нибудь забывает («Ahora me estoy olvidando también de cosas que pasaron» [Puig 1988: 87]), но при этом не доверяет словам Сильвии, относится к ней с подозрением. Хотя в конце и меняет своё мнение. Интересен момент с пролистыванием газеты в четвёртой главе, который напоминает эпизод из «Любви в Буэнос-Айресе», когда офицер полиции просматривал новостные заголовки. Автор показывает, что Люси не читает статьи полностью, вырывая лишь отдельные абзацы, фрагменты, не задерживаясь надолго, т. е. показывает мир глазами героини, даёт понять, что её интересует.

Роман «Падает тропическая ночь» выражает идеи более зрелого автора, повзрослевшего, окутанного меланхолическим чувством тоски по родине, одиночества и ностальгии по ушедшим людям, времени, местам. Особую символическую роль в создании ностальгической атмосферы играют тропики, которые всегда привлекали писателя, являясь противоположностью пустынной аргентинской пампы. Отчаянное стремление Нидии вернуться в Рио отражает желание самого писателя: «Para mí

siempre la máxima aspiración era la de vivir en el trópico» [Corbatta 1983: 620]. А тот факт, что в конце ей это удалось, подчёркивает позитивный тон произведения. Заглавие отсылает к тёплому вечеру в тропиках Бразилии, наполненному умиротворением и воспоминаниями о прошлом. Заметим, что политическая ситуация в Аргентине к моменту написания романа стабилизировалась, с военной диктатурой было покончено, что, безусловно, сказалось на тоне произведения. Тем не менее, писатель так или иначе затрагивает все темы и проблемные вопросы, которые волновали его ранее, но в более «мягкой», сдержанной форме. В романе сохраняются формально-композиционные особенности, ставшие отличительными для автора, однако роман скорее похож на пьесу или сценарий, нежели кинофильм. Представляется, что именно эти особенности произведения позволили поставить по нему успешный спектакль. Центральным в романе является диалог, разговор, а сами герои неоднократно подчёркивают, как важно бывает поговорить с другими. Вместе с тем, никогда ещё авторское слово в романах М. Пуига не было так очевидно, а голос автора, скрывающийся обычно за персонажами, не звучал так явно. Согласимся с Н. Каррикубуро, которая утверждает, что М. Пуиг создаёт роман без истории, а сюжетом в нём становятся сами герои (как это уже было отмечено в предыдущем произведении), доводя заложенный Х. Кортасаром в «Игре в классики» принцип первостепенности сообщающего над сообщением [Carricaburo 2003: 21].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

---

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 392 с.
2. Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы: учеб. для филол. спец. вузов. М.: Высш. шк., 1987. 543 с.
3. Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. 356 с.
4. Аронсон О. В. Метакино. М.: «Ад Маргинем», 2003. 264 с.
5. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. М.: Прометей, 1994. 352 с. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/arnh/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/index.php) (дата обращения: 02.03.2019)
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В. Н. Самохина, ред. Л. В. Блинников. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
7. Асеева О. А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестник УлГТУ. 2010. № 3. С. 8–11.
8. Аствацатуров А. Г. Феноменология текста. Игра и репрессия. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 288 с. URL: <https://avidreaders.ru/book/fenomenologiya-teksta-igra-i-repressiya.html> (дата обращения: 27.07.2021).
9. Базен А. «За нечистое кино: В защиту экранизаций» // Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича и И. Эпштейн. М.: Искусство, 1972. С. 122–145.
10. Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма / Пер. с нем. К. И. Шутко, под. ред. В. М. Блюменфельда. М.: «Всероссийский пролеткульт», 1925. 88 с.
11. Балаш Б. Дух фильма. М.: Художественная литература, 1935. 198 с.
12. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / пер. с нем. М. П. Брандес. М.: «Прогресс», 1968. 382 с.
13. Барт Р. Смерть Автора // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт. Сост., общ. ред и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.

14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с. URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/indexa.html> (дата обращения: 27.07.2021).

15. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского М.: Советский писатель, 1963. 363 с.

16. Бельский И. Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1, Кн.2: Учебное пособие / Отв. редактор В. А. Луков. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2008. 416 с.

17. Бердяев Н. А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.

18. 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.

19. Богданов В. В. Молчание как нулевой речевой акт и его роль в вербальной коммуникации // Языковое общение и его единицы. Калинин: Изд-во КГУ, 1986. С. 12–18.

20. Бодрийяр Ж. Симуляция и симулякры // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 226–242.

21. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. 320 с.

22. Борхес Х. Л. Танго уличных задир // Эваристо Каррьега / пер. Б. Дубина. 1930. URL: <http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb07005.phtml> (дата обращения: 27.02.2023).

23. Бочкарёва Н. С. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры пермского государственного национального исследовательского университета) / Н. С. Бочкарёва, И. А. Новокрещенных // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. № 2. С. 117–130. Doi 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130

24. Бочкарёва Н. С. Кино и литература: учебное пособие / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева; Перм. гос. ин-т. культуры. Пермь, 2019. 104 с.

25. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Ред., сост., автор вступ. ст. и прим. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. 320 с.

26. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Мочаловой. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

27. Геллер Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе / под. ред. Л. Геллера. М.: издательство «МИК», 2002. С. 5–22.

28. Гораций О поэтическом искусстве / пер. А. А. Фета // Литературные памятники. М.: Наука, 1981. URL: [http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3\\_1.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 27.02.2023).

29. Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова, под. ред. О. Аронсон. М.: «Ад Маргинем», 2004. 318 с.

30. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 46–68.

31. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 272–293.

32. Дмитриева Н. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 316 с.

33. Забурова Н. В. Эволюция художественного психологизма во французском романе XVII-XIX веков (от М. де Лафайет до Стендаля): автореф. дис. на соиск. Учен. Степ. Канд. филол. наук (10.01.05) / Забурова Нина Владимировна; Гос. ун. Им. М. В. Ломоносова. Москва, 1989. URL: <http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-hudozhestvennogo-psihologizma-vo-frantsuzskom-romane-xvii-xix-vekov-ot-m-de-lafayet-do-stendalya> (дата обращения: 09.10.2021)

34. Зайченко С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 4 (11). Тамбов: Грамота, 2011. С. 82–86.

35. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. на соиск. Учен. Степ. Канд. филол. наук (10.02.19) / Зарецкая Анна Николаевна; Чел. гос. ун. Челябинск, 2010. 22 с.



36. Земсков В. Б. Творческая индивидуальность и традиция в латиноамериканской литературе // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. / Под ред. Н. И. Балашова, В. Б. Земскова, Ю. Н. Гирина, А. Ф. Кофмана, М. Ф. Надъярных. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 5–15.

37. Иглтон Т. Капитализм, модернизм и постмодернизм // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 294–313.

38. Идельбаев М. Х. Основные жанры изустной литературы. 2001. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/197436516.pdf> (дата обращения: 01.04.2021).

39. Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 22–44.

40. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–224.

41. Казанский Б. Природа кино // Поэтика кино. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Спб.: 2001. С. 60–89.

42. Кислицын К. Н. Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/magicheskiy-realizm> (дата обращения: 19.11.2020).

43. Кон И. С. Лики и маски однополой любви. Лунный свет на заре. / 2-е изд., перераб. и доп. М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2003. 574 с.

44. Корбут К. П. Психоанализ о кино и кино о психоанализе // Журнал Практической Психологии и Психоанализа. 2005. № 2. URL: <https://psyjournal.ru/articles/psihoanaliz-o-kino-i-kino-o-psihoanalize> (дата обращения: 01.04.2021).

45. Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко, вып. I. М.: Наследие, 1994. С. 45–87. URL: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov5-ru> (дата обращения: 19.07.2021).

46. Кофман А. Ф. Аргентинское танго и русский мещанский романс // Литература в контексте культуры. М.: Наука, 1986. С. 220–233.

47. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. 320 с.
48. Кудряшов И. Новый роман = антироман. Литература подлинно-го интереса к вещам. 2021. URL: [https://concepture.club/post/rubrika\\_2021/nouveau-roman](https://concepture.club/post/rubrika_2021/nouveau-roman) (дата обращения 17.06.21).
49. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. 268 с.
50. Лавриненко И. Н. Критерии классификации кинодискурса // Вестник Харьковского национального университета. Дискурсология: семантика и прагматика. 2012. № 1003. С. 41–44.
51. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 134–155.
52. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. / Пер. Е. Эдельсона, под ред. Н. Н. Кузнецовой // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953. С. 385–516.
53. Ливайн С. Дж. Читая Мануэля Пуига: взгляд биографа / С. Д. Ливайн; пер. с англ. А. Ильинского // Иностранная литература. 2003. № 10. URL: [http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/livain.html#\\_ftn10](http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/livain.html#_ftn10) (дата обращения: 10.05.2019).
54. Лиотар Ж. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 243–251.
55. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
56. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. 215 с.
57. Луцевич Л. Документальность и эго-документ // Литература и документ: теоретическое осмысление темы (материалы круглого стола), 2008. URL: <http://imli.ru/index.php/seminary-i-konferentsii-2008/1827-kruglyj-stol-literatura-i-dokument-teoreticheskoe-osmyslenie-temy#top> (дата обращения 11.07.2018).
58. Мазин В. сновидения кино и психоанализа. СПб.: Скифия-принт, 2012. 256 с.

59. Ман П. де Сопротивление теории // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 110–133.
60. Манапова В. Э. Проблема понимания в диалоге // Вестник Брянского государственного университета. Брянск: 2013. № 2. С. 304–306.
61. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Спб.: Алетейя, 2000. 347 с.
62. Мартянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.
63. Межиковская Т. И. Литература Аргентины // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. / под ред. Н. И. Балашова, В. Б. Земскова, Ю. Н. Гирина, А. Ф. Кофмана, В. Н. Кутейщиковой. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 370–451.
64. Межиковская Т. И. Хорхе Луис Борхес // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. / Под ред. Н. И. Балашова, В. Б. Земскова, Ю. Н. Гирина, А. Ф. Кофмана, М. Ф. Надъярных. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 158–193.
65. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. Изд. 2-е. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
66. Михайлов А. В. Роман и Стиль // А. В. Михайлов. Языки культуры: уч. пос. по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
67. Митчелл Дж. Святое семейство (глава из книги «Феминизм и психоанализ») // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 156–190.
68. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. / Сост. и коммент. Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича. М.: Искусство, 1994. С. 396–410.
69. Назмудинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса). Автореф. дисс... канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 21с.
70. Николаева А. В. Кинематографичность в пространственно-временной организации прозы ЛЕФа / Литература и кино – в поисках общего языка. Владимир: ВГУ, 2013. С. 159–162.

71. Одинцов В. В. О языке художественной прозы. М.: издательство «Наука», 1973. 104 с.
72. Огнева Е. В. От «новых времён» к «исходу века»: новый латиноамериканский роман как мост между эпохами // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности: Сборник работ / Отв. ред. Л. Г. Андреев. М.: ЭКОН, 2000. С. 187–198.
73. Олянич А. В. Кинодискурс // Дискурс-Пи. 2015. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinodiskurs> (дата обращения: 22.11.2019).
74. Пилатова В. Н. Дистанция в диалоге // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Вып. 2. С. 47–51.
75. Пичугин П. А. Аргентинское танго. М.: Издательство «Музыка», 2010. 264 с.
76. Потемкин С. В. Эстетика видео, телевидения и язык кино. СПб.: изд. СПбГУКиТ, 2011. 111 с.
77. Прозерский В. В., Голик Н. В. История эстетики: учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011. 815 с.
78. Разлогов К. Э. Строение Фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: «Радуга», 1984. 279 с.
79. Разлогов К. Э. Планета кино. М.: Эксмо, 2015. 408 с.
80. Роб-Грийе А. За новый роман // Романески. / Пер. Л. Г. Ларионовой. М.: «ВРС», 2005. С. 529–605.
81. 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).
82. Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. Перевод с французского / Вступ. ст. А. Таганова.; худож. оформл. Е. Морозовой. М.: Полинформ–Талбури, 2000. 448с.
83. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 3-е изд., изд., и доп. М.: Флинта, Наука, 2001. 608 с.
84. Строганов А. И. Латинская Америка: Страницы истории XX века. / Изд. 2-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 168 с.
85. Судленкова О. А. Фотографический экфрасис в произведениях современных британских авторов // Аксиологический диапазон худо-

жественной литературы. Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2017. С. 187–191.

86. Сухая Е. В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». 2010. № 2. С. 68–73.

87. Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Спб.: 2001. С. 39–59.

88. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

89. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. Высш. учеб. заведений / 3-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.

90. Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Изд-во Республика, 1995. 400 с.

91. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. 4-е изд. М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2007. 512 с.

92. Фуко М. Археология знания / Пер. с фр., общ. ред. Бр. Левченко. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.

93. Фуко М. Что такое автор? // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 69–91.

94. Хабермас Ю. Модерн – незавершённый проект // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 226–242.

95. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.

96. Хвостикова В. О. Поп-арт как отражение кризиса культуры XX века // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. 2012. № 13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pop-art-kak-otrazhenie-krizisa-kultury-hh-veka> (дата обращения: 26.08.2021).

97. Эйзенштейн С. М. Монтаж. // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. / Редкол.: П. М. Аташева, И. В. Вайсфельд, Н. Б. Волкова, Ю. А. Красовский, С. И. Фрейлих, Р. Н. Юренев, М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 329–485.

98. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж. М.: Директ-Медиа, 2016. 99 с.

99. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. СПб.: 2001. С. 13–38.

100. Эко У. Имя Розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. СПб., 1997. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/138/001.htm> (дата обращения: 27.07.2021)

101. Ямпольский М. Жермен Дюлак // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933. М.: Искусство, 1988. 317 с.

102. Яндль И. Структура театральной постановки и бахтинское понятие диалогизма // Новый филологический вестник. 2014. № 3 (30). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-teatralnoy-postanovki-i-bahtinskoe-ponyatie-dialogizma> (дата обращения: 24.05.2019).

103. Aira C. El sultán. Paradoxa, año 6, N° 6, 1991.

104. Altamirano C. Peronismo y cultura de izquierdas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. 270 p.

105. Alves da Silva W. Narrar para resistir: diálogo y seducción como estrategias de resistencia en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig // Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid. 2011. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/manpuig.html> (дата обращения: 01.04.2021).

106. Amido M. H. Cine y literatura. La transposición de Pubis Angelical de Manuel Puig URL: <https://www.academia.edu/27984169>

107. Amícola J. Tres cartas para la traición de Rita Hayworth // Orbis Tertius, 1997 2(4). URL: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

108. Amícola J. Manuel Puig y la narración infinita // Historia de la literatura argentina en 12 tomos / ed. Noé Jitrik, Elsa Drucaroff. Buenos Aires.: 2000. P. 295–319.

109. 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. 2015. 100 p.

110. Bacarisse P. Sangre de Amor Correspondido de Manuel Puig: Subjetividad, Identidad y Paranoia // Revista Iberoamericana. Vol. LVII, Núm. 155–156, Abril–Septiembre 1991. P. 469–479.

111. Berg. B. Film Theory, Psychoanalysis, and Figuration, on Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories / ed. Janet Bergstrom. Berkeley: University of California Press, 1999. URL:

<https://www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/film.2003.0028> (дата обращения: 01.04.2021).

112. Bertens H., Fokkema D. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice* / Ed. By H. Bertens and D. Fokkema. Amsterdam; Philadelphia, 1997. 581 p.

113. Bluestone G. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1961. 511 p.

114. Bocchino A. A. Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig. *CeleHis: Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*. №13. Mar del Plata. 2001. P. 125–141.

115. Boling B. From Beso to Beso: Puig's Experiments with Genre. *Symposium* 44.2. 1990. P. 75–87.

116. Bonelli M. V. Ecos de Perón en Puig. *Imaginario y discursos del peronismo y antiperonismo en la obra de Manuel Puig*. 2018. 119 p.

117. Boyle M. E. A Starlet Deformed: Seeing Women in Manuel Puig // *Chasqui*. Vol. 44, No. 1, 2015. P. 19–28.

118. Campos R. A. *Especijos: La textura cinemática en La traición de Rita Hayworth*. Madrid: Pliegos, 1985. 188 p.

119. Carricaburo N. Un abordaje lingüístico del texto. La sintaxis de la oralidad en *Cae la noche tropical* de Manuel Puig // *Letras* nº 46/47 (Julio 2002 – Junio 2003). Buenos Aires. 2003. P. 15–32.

120. Carricaburo N. El Tango y El Bolero En La Configuración Discursiva De Boquitas Pintadas, De Manuel Puig: Análisis De Dos Monólogos Interiores // *Revista Internacional De Lingüística Iberoamericana*, vol. 6, no. 2 (12), 2008. P. 7–20. URL: [www.jstor.org/stable/41678348](http://www.jstor.org/stable/41678348) (дата обращения: 01.04.2021).

121. Corbatta J. Encuentros con Manuel Puig // *Revista Iberoamericana*. 1983. P. 591–620.

122. Cortázar J. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. 94 p.

123. Dejong N. Mutaciones de La Mujer Araña: Análisis comparativo de las versiones novelística, dramática y cinematográfica de una novela de Manuel Puig / *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. 9 no 10. 1998. P. 157–172.

124. Drozdo S. The Deconstruction of Binary Ideological Structures in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman* URL: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7624/8681> (дата обращения: 09.02.17).
125. Dunne M. Dialogism in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman*. *South Atlantic Review* 60.2. 1995. P. 121–136.
126. Esplugas C. *Power and Gender: Film Feminism in Boquitas pintadas*. West Chester University URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Esplugas.html>
127. Essoufi M., Puig M. Entretien avec Manuel Puig // C.M.H.L.B. CARAVELLE, n°64, Toulouse. 1995. P. 173–178.
128. Fernández I. L. Política y género en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig / *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, N°3, 2011/2012. P. 229–236.
129. Fordham F. *An Introduction to Jung's Psychology*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964. 127 p.
130. Gagliardi L. Huida de una voz en *Cae la noche tropical*, de Manuel Puig // *La Colmena*, № 86, abril–junio. 2015. P. 37–47.
131. García M. Suspendido de nuevo en el vacío. Las cartas europeas de Manuel Puig // *El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX*. 2013. P. 237–250
132. 130. García Ramos J. M. “Pubis angelical”, el Palimpsesto (El personaje en
133. busca de personaje) / *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 1980. Vol. 9. P. 103–112.
134. García Ramos J. M. *El Beso de la Mujer Araña, las fuentes mismas de la narración* // *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. 1981. P. 69–74.
135. Gavin A. *Literature and Film, Dispositioned. Thought, Location, World*. PALGRAVE MACMILLAN, 2014. 180 p.
136. Goldchluk G. A través de las fronteras (Exilio, identidad y escritura en textos mexicanos de Manuel Puig) / *Orbis Tertius*. 1998. III (6) P. 1–6.
137. Hagstrum J. *The Sister Arts; The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Grey*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. 337 p.



138. Hazera L. D. "Narrative Technique in Manuel Puig's 'Boquitas Pintadas' ('Painted Little Mouths')." *Latin American Literary Review*, vol. 2, no. 3, 1973, pp. 45–53.
139. Heffernan J.A.W. *Ekphrasis: Theory* // Gabriele Rippl (Eds.) *Handbook of Intermediality: literature – image – sound – music*. 2015. P. 35–49.
140. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006. 272 p.
141. King J. *Manuel Puig. Cinema and the Novel. Modern Latin American Fiction: A Survey* // ed. John King. New York: Hill & Wang. London: Faber & Faber, 1989. P. 286–287.
142. Kozak C. Manuel Puig, la política, el umbral // *Ciencia, docencia y tecnología*. Año XXII. № 43, noviembre de 2011. P. 129–153.
143. Leitch T. *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory* // *Criticism*. Spring 2003. Vol. 45. Issue 2. P. 149–171.
144. Levine S. J. *Manuel Puig y la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2002. 416 p.
145. Levine S. J. *Edipo Ronda la Rampa* // *Cuadernos de literatura*. №31. 2012. P. 48–64.
146. Logie I., Romero J. *Extranjería: Lengua y Traducción en la Obra de Manuel Puig* // *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 222, Enero–Marzo 2008. P. 1–20.
147. Maloney M. J. *Footnotes in Fiction: a Rhetorical Approach*. The Ohio State University. 2005. 197 p.
148. McFarlane B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford.: Clarendon Press, 1996. 296 p.
149. Marcus L. *Film and Modernist Literature* // *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. / Edited by Gabriele Rippl. 2015. P. 240–248.
150. Miremont G. *La estética del peronismo (1945–1955)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, 2013. 97 p.
151. Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1995. 445 p.
152. Morin E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001. 224 p.

153. Mujica B. The Imaginary Worlds of Manuel Puig / *Américas*, Vol. 38, No. 3, May–June, 1986. P. 2–7.

154. Muñoz E. M. El discurso utópico de la sexualidad en «El Beso de la mujer araña» de Manuel Puig / *Revista Iberoamericana*, vol. 135 no 52. 1986. P. 361–378.

155. Páez R. Puig Manuel. Del pop a la extrañeza. Buenos Aires: Almagedo. Cuadernos Hispanoamericanos. N° 553–554. 1996. P. 293–293.

156. Peller M. Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en el Beso de la Mujer Araña de Manuel Puig // *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 22, Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 2009. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18111430020> (дата обращения: 01.04.2021).

157. Perlongher N. Breteles para Puig // *Revista América Hispanica, Homenagem a Manuel Puig*, № III (4): 1990. P. 101–105.

158. Puig M. Los ojos de Greta Garbo. Barcelona: Seix Barral, 1993. 143 p.

159. Puig M. Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956–1962), compilación, prólogo y notas de Graciela Goldchluk, asesoramiento cinematográfico de Ítalo Manzi. Buenos Aires: Entropía, 2005. 393 p.

160. Rajewsky I. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality // *Media Borders, Multimodality and Inertmediality* / ed. L. Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 51–68.

161. Ramírez R. M. The Buenos Aires Affair: Parodia y Puesta en abismo. Olvido de Amor no Correspondido / *Filología y Lingüística XXXIV* (2): 2008. P. 9–23.

162. Rippl G. Introduction // *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* / ed. G. Rippl. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015. P. 1–31.

163. Romero J. La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional. Sobre la escritura de Manuel Puig // *Orbis Tertius*, vol. I № 2–3: 1996. P. 237–254. URL: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/10439/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/10439/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата обращения: 01.04.2021).

164. Rosano S. Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación. University of Pittsburgh: 2005. 303 p.

165. Sloan V. Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman as Post-literature // *The International Fiction Review*. 1987. P. 23–26.
166. Stam. R. *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell, 2005. 412 p.
167. Speranza G. Prólogo // M. Puig Boquitas Pintadas, 2000<sup>a</sup>. P. 4–6.
168. Speranza G. *Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma. 2000b. 238 p.
169. Velasco M. M. El marianismo y el machismo en «El beso de la mujer araña» / *Cuadernos Americanos*, vol. 5 no 25. 1991. P. 182–192.
170. Viñas D. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte. 1971. 255 p.
171. Vivancos Pérez R. F. Una lectura queer de Manuel Puig: Blood and Sand en la Traición de Rita Hayworth // *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Núms. 215–216, Abril-Septiembre 2006. P. 633–650.
172. Webb R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate, 2009. 238 p.
173. Weldt-Basson H. C. Dialogismo e ideología: Una comparación de la novela y la película «El beso de la mujer araña» / *Explicación de textos literarios*, vol. 30 no 1–2. 2001. P. 72–81.
174. Woolf V. *The Cinema*. // *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. 4. 1925–1928. Ed. Andrew McNeillie. London: Hogarth Press, 1994. 348–353.
175. Wright A. M. *The Formal Principle in the Novel*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982. 317 p.

#### Художественные тексты

176. Puig M. *La traición de Rita Hayworth*. 1968. 203 p. URL: [http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/cursos/tra\\_i\\_rit.pdf](http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/cursos/tra_i_rit.pdf) (дата обращения 17.07.2019).
177. Puig M. *The Buenos Aires Affair*, 1973. 702 p. URL: <http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicada/Libros/Afaire/3171tbaamp.pdf> (дата обращения 16.09.2019).
178. Puig M. *Pubis Angelical*, 1979. 726 p. URL: <https://damelibros.com/?sec=ebook&id=10641> (дата обращения: 16.09.2019).
179. Puig M. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral, 1980. URL: [p. https://damelibros.com/?sec=ebook&id=10640](https://damelibros.com/?sec=ebook&id=10640) (дата обращения 05.03.2021).

180. Puig M. Sangre de Amor Correspondido. Editor digital: Titivillus, 1982. 480 p.

181. Puig M. Cae la noche tropical. Editor digital: lezer, 1988. 631 p.

182. Puig M. Boquitas Pintadas. AGEA.S.A., 2000. 107 p. URL: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/16/boquitas.pdf> (дата обращения 24.09.19).

183. Puig M. El Beso de la Mujer Araña. Libros Tauros, 2001. 196 p. URL: [http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be\\_muj.pdf](http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf) (дата обращения 10.09.19).

184. Пуиг М. Любовь в Буэнос-Айресе // Пер. с исп. П. Зарифова. Вильнюс: Полина, 1993. 368 с.

185. Пуиг М. Предательство Риты Хейворт // Пер. с исп. А. Казачкова, авт. предисл. Е. Огнева. М: Известия, 1988. 256 с.

186. Пуиг М. Поцелуй женщины-паука // Пер. с исп. А. Ильинского, авт. предисл. Б. Дубин. М.: Б.С.Г.-Пресс, Иностранка, 2003. 318 с.

187. Пуиг М. Крашенные губки // Пер. с исп. А. И. Казачкова. М: Флюид ФриФлай, 2007. 240 с.

188. Пуиг М. Падает тропическая ночь // Пер. с исп. А. И. Казачкова / Иностранная литература. 2010. № 10. С.3–131.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	<b>3</b>
--------------------------	----------

<b>МАНУЭЛЬ ПУИГ И КИНЕМАТОГРАФ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ</b> .....	<b>5</b>
---	----------

1. Периодизация жизненного и творческого пути М. Пуига.....	5
2. «Новый» латиноамериканский роман .....	11
3. Взаимодействие искусств в контексте интермедиальности .....	23
4. Становление кинематографа как «седьмого искусства» ..	28
5. Литература и кинематограф в культуре XX в. ....	35
6. Влияние кино на поэтику романа второй половины XX в. ....	41

<b>ФОРМИРОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ М. ПУИГА</b> .....	<b>50</b>
--	-----------

1. Становление М. Пуига как писателя и роман «Предательство Риты Хейворт» .....	50
1.1. Поэтика кино в поэтике романа .....	50
1.2. Кинематограф в сюжете романа .....	56
2. Поп-арт в романе «Крашенные губки» .....	64
2.1. Поп-культура как средство раскрытия социальных проблем провинциального общества.....	66
2.2. Кинематографичность романа «Крашенные губки»....	75
3. Роман «Любовь в Буэнос-Айресе»: от провинциального города к мегаполису.....	81
3.1. Образ кинодивы и вставные фильмы в художественной системе романа .....	81

3.2. Поэтика кино в романе и психоанализ .....	91
4. Роль кинематографа в романе «Поцелуй женщины-паука» .....	101
4.1. Вставные фильмы в сюжете произведения .....	102
4.2. Уранический герой и образ кинодивы .....	111
4.3. Кинематографичность хронотопа .....	117
4.4. Монтаж в художественной системе романа .....	120

### **ПОЭТИКА КИНО В РОМАНАХ М. ПУИГА В ПЕРИОД «ИЗГНАНИЯ» И САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ АВТОРА ... 127**

1. Поиск себя в романе «Ангельский пол» .....	127
1.1. Роль поэтики кино в создании художественного мира произведения .....	128
1.2. Образ кинодивы в сюжете и поэтике романа .....	133
2. Кинематограф как сон в романе «Вечное проклятие тому, кто прочтёт эти страницы».....	140
2.1. Психоанализ и бессознательное в сюжете романа ...	141
2.2. Роль слова и «проклятие языка» в романе .....	148
3. Структурно-композиционные особенности романа «Кровь взаимной любви» .....	154
3.1. Роль массовой культуры в раскрытии социальных и личностных проблем героя.....	156
3.2. Ненадёжный повествователь в онирическом повествовании.....	160
4. Роман «Падает тропическая ночь»: итоги творческого пути .....	165

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....172**

*Научное издание*

**Чагина Анастасия Петровна**

**Поэтика кино в романах Мануэля Пуига**

Монография

Издаётся в авторской редакции  
Компьютерная вёрстка: *Л. Н. Голубцова*

---

Объем данных 1,88 Мб  
Подписано к использованию 16.11.2023

---

Размещено в открытом доступе  
на сайте [www.psu.ru](http://www.psu.ru)  
в разделе НАУКА / Электронные публикации  
и в электронной мультимедийной библиотеке ELiS

Управление издательской деятельности  
Пермского государственного  
национального исследовательского университета  
614068, г. Пермь, ул. Букирева, 15