



Шастина Е. М. Литературная кинематографичность как нарративная стратегия в художественном тексте (на материале заметок Э. Канетти «Голоса Марракеша») / Е. М. Шастина, Ю. К. Казакова // Научный диалог. — 2023. — Т. 12. — № 3. — С. 305—322. — DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-3-305-322.

Shastina, E. M., Kazakova, Yu. K. (2023). Literary Cinematography as a Narrative Strategy in a Fiction Text (E. Canetti “Voices of Marrakech”). *Nauchnyi dialog*, 12 (3): 305-322. DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-3-305-322. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-3-305-322

Литературная кинематографичность как нарративная стратегия в художественном тексте (на материале заметок Э. Канетти «Голоса Марракеша»)

Шастина Елена Михайловна *

orcid.org/0000-0001-9551-5469

доктор филологических наук,
профессор

кафедры немецкой филологии,

* *корреспондирующий автор*

shastina@rambler.ru

Казакова Юлия Константиновна

orcid.org/0000-0002-1406-9899

кандидат филологических наук, доцент
кафедры английской филологии и основ
межкультурной коммуникации

kazakova696@gmail.com

Казанский (Приволжский)
федеральный университет
(Елабужский институт)
(Елабуга, Россия)

Literary Cinematography as a Narrative Strategy in a Fiction Text (E. Canetti “Voices of Marrakech”)

Elena M. Shastina *

orcid.org/0000-0001-9551-5469

Doctor of Philology, Professor,
Department of German Philology,

* *Corresponding author*

shastina@rambler.ru

Yulia K. Kazakova

orcid.org/0000-0002-1406-9899

PhD in Philology, Associate Professor,
Department of English Philology
and Fundamentals

of Intercultural Communication

kazakova696@gmail.com

Elabuga Institute
of Kazan (Volga region)
Federal University
(Elabuga, Russia)

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Исследуется творчество австрийского писателя, лауреата Нобелевской премии Элиаса Канетти (1905—1994) в аспекте литературной кинематографичности, указывающей на синтез литературы и кинематографа, в частности, в выборе средств реализации аудиовизуальности в художественном тексте. Исследуемое явление рассматривается на материале книги «Голоса Марракеша. Заметки после одного путешествия» (“Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise”), в композиции которой использован принцип монтажа, объединивший четырнадцать глав в единое целое. Предпринята попытка выявить своеобразие идиостиля Канетти в ракурсе литературной кинематографичности, что определяет новизну и актуальность проведенного исследования. Авторы исходят из того, что литературная кинематографичность может рассматриваться как нарративная стратегия, включающая в себя не только коммуникацию с читателем, но и «автокоммуникацию» (Ю. М. Лотман). Поднимается вопрос о значимости акустического элемента («акустическая маска») в создании образа чужой культуры, выявляются языковые средства реализации кинематографичности. Методологической основой данной статьи являются исследования отечественных и зарубежных ученых, касающихся как нарративной природы художественного текста, так и литературной кинематографичности.

Ключевые слова:

Канетти; австрийская литература; нарративная стратегия; литературная кинематографичность; монтаж; аудиовизуальность.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The work of the Austrian writer, Nobel Prize winner Elias Canetti (1905—1994) is studied in the aspect of literary cinematography, indicating the synthesis of literature and cinema, in particular, in the choice of means for implementing audiovisuality in a literary text. The phenomenon under study is considered on the material of the book “Voices of Marrakesh. Notes after a Journey” (“Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise”), the composition of which uses the montage principle, which combines fourteen chapters into a single whole. An attempt was made to identify the originality of Canetti’s idiosyle from the perspective of literary cinematography, which determines the novelty and relevance of the study. The authors proceed from the fact that literary cinematography can be considered as a narrative strategy that includes not only communication with the reader, but also “auto-communication” (Yu. M. Lotman). The question is raised about the significance of the acoustic element (“acoustic mask”) in creating the image of a foreign culture, linguistic means of realizing cinematography are revealed. The methodological basis of this article is the research of domestic and foreign scientists concerning both the narrative nature of a literary text and literary cinematography.

Key words:

Canetti; Austrian literature; narrative strategy; literary cinematography; installation; audiovisuality.



Литературная кинематографичность как нарративная стратегия в художественном тексте (на материале заметок Э. Канетти «Голоса Марракеша»)

© Шастина Е. М., Казакова Ю. К., 2023

1. Введение = Introduction

Весной 1954 года Элиас Канетти по приглашению английского режиссера и продюсера А. Максвелла (Aumer Maxwell), с которым его связывали дружеские отношения, вместе с группой кинематографистов отправляется в Марокко — далекую африканскую страну, расположенную в предгорьях Высокого Атласа, на съемки фильма («Another Sky»), натурой для которого был выбран город Марракеш. Канетти не принимал участия в работе над фильмом, напротив, демонстрировал свою непричастность к «созданию этой отвратительнейшей халтуры» (Herstellung des ekelhaftesten Film-Machwerks) [Hanuschek, 2005, S. 530] — так нелюбезно он выскажется об этом фильме спустя годы.

Путешествие в Марокко продлилось недолго — около трех недель, в течение которых Канетти впитывал незнакомую ему культуру, обычаи страны, остававшейся на тот период французской колонией (лишь через два года, в 1956 году, будет провозглашена независимость Марокко). «Тут были события, картины, звуки, смысл которых лишь в тебе *возникает*, которые нельзя ни записать, ни очертить словами, которые существуют по ту сторону слов, глубже и многозначнее их» (курсив Э. Канетти) [Канетти, 1990, с. 359]. Для Канетти было важно оставаться «чистым листом», открывать для себя землю своих предков — испанских евреев, изгнанных из Испании в XV веке и расселившихся по всему миру, в том числе в Марокко.

В то время Канетти вместе с женой — Вецой Канетти (урожд. Таубнер-Кальдерон), пожертвовавшей своей литературной карьерой ради мужа, уже более 16 лет жил в Англии, вынужденная эмиграция была связана с политической ситуацией в Австрии, которая в результате Аншлюса стала частью Германии. На так называемый «английский период» жизни и творчества Канетти (1938/1939—1972) приходится работа над философским исследованием «Масса и власть», которая потребовала от автора полного погружения в материал, отказа от какой-либо другой литературной работы, которая могла бы помешать его *magnum opus*.



Канетти принимает приглашение присоединиться к британским кинематографистам прежде всего как возможность, с одной стороны, переключиться на что-то другое, новое и неизведанное, что позволило бы преодолеть внутренний кризис, поскольку работа над «Массой и властью» не продвигалась, с другой стороны, вернуться к собственным истокам, попытаться отыскать в Марракеше следы своих предков. Впоследствии Канетти назовет эту поездку «самым странным путешествием» в его жизни (*die merkwürdigste Reise*), это попытка заглянуть в прошлое, из которого нет дороги назад (*eine Reise endlich, die keine Rückkehr war*), все было новым и неизведанным, правильнее было бы начать все заново (*anders, so neu, dass man alles neu anfangen könnte*) [Hanuschek, 2005, S. 529].

Находясь в Марракеше, Канетти не делает никаких записей, лишь фиксирует в памяти отдельные эпизоды, полученные впечатления так сильны, что он намерен, вернувшись в Лондон, в кратчайшие сроки представить «полный литературный отчет» о своем путешествии. Так называемые «путевые заметки», которые, как правило, пишутся практически синхронно, что называется, «по горячим следам», — увлекательное чтение, благодаря которому читатель глазами путешествующего знакомится с новым для себя миром. У Канетти все получилось иначе: ему понадобилось время, почти четырнадцать лет, чтобы «воспоминания из Марокко» легли на бумагу и нашли, наконец, своего читателя. Следует отметить, что в 1956 году несколько глав планируемой книги публиковались в журнале («Wort in der Zeit») [Hanuschek, 2005, S. 528], но это были лишь отдельные фрагменты, которые явились своеобразным анонсом будущего проекта. Лишь в марте 1967 года Канетти отправил законченную книгу издателю — Ф. Арнольду (Fritz Arnold), в сопроводительном письме он напишет, что доволен результатом, особенно композицией, расположение глав в книге дало возможность представить «живой» Марракеш (*eine recht lebendige Vorstellung von Marrakesch*) [Ibid., S. 528—529]. Фактически это работа монтажера в кино, который после съемок склеивает кадры в нужной ему последовательности, добиваясь нужного эффекта.

В российском литературоведении ранее не предпринимались попытки изучения творчества Канетти с позиций литературной кинематографичности, что указывает на новизну работы. Актуальность исследования во многом продиктована тем, что в XXI веке в общем контексте взаимодействия искусств «феномен литературной кинематографичности» в силу объективных причин может по праву претендовать на статус мейнстрима [Асеева, 2010], оставаясь при этом «одним из дискуссионных понятий современной филологии и культурологии» [Мартьянова, 2017, с. 136] также по причине того, что допускается «рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху [Овчарова, 2010].



Исследование природы литературной кинематографичности позволяет проследить характер художественной коммуникации, обратить внимание на взаимодействие читателя и литературы. Очевидный клиповый характер мышления повлиял на читателя, ищущего в литературном тексте аудиовизуальные опоры.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы, с одной стороны, привлечь внимание к проблеме литературной кинематографичности в контексте нарративных стратегий повествования, с другой стороны, проследить влияние конкретных кинематографических приемов на формирование идиостиля исследуемого автора — австрийского писателя Элиаса Канетти, который в 1981 году стал нобелевским лауреатом по литературе.

Предметом исследования является специфика реализации литературной кинематографичности в заметках Канетти «Голоса Марракеша». Канетти не столько увлекает читателя сюжетом путевых заметок, сколько привлекает внимание к самому повествованию, способу изображения реальности, где есть место кинематографическим приемам, позволяющим фиксировать эту реальность: монтаж, контраст, «работа камеры», конструирующей пространство, «внутрикадровый голос» и др.

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

В качестве материала для настоящего исследования выбрана книга Элиаса Канетти «Голоса Марракеша. Заметки после одного путешествия» («Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise») [Canetti, 1980]. Книга состоит из четырнадцати глав, каждая из которых может рассматриваться в качестве отдельного эпизода с характерными элементами литературной кинематографичности. Ранее одним из авторов статьи в соавторстве с Н. Э. Сейбель предпринималась попытка вписать данное произведение в контекст литературы путешествий наряду с Восточными заметками других австрийских писателей — Ф. Верфеля и Ф. Зальтена [Сейбель и др., 2022].

Появление книги «Голоса Марракеша. Заметки после одного путешествия» позволило литературным критикам оценить еще одну грань таланта Канетти, нашедшую выражение в стилистической виртуозности, когда парадоксальным образом фрагментарность и кажущаяся простота повествования способствуют созданию целостности, в которой ощущается глубокий подтекст. Неслучайно Х. Г. Гепферт назвал «Голоса Марракеша» «центральным произведением» (ein zentrales Werk) [Göpfert, 1984, S. 136] в творчестве Канетти. Очевидно, что Канетти не пытался удивить читателя африканской экзотикой, ему практически удалось избежать тех многочисленных клишированных представлений, которые веками склады-



вались цивилизованной Европой по отношению к Востоку, если они и присутствуют в отдельных эпизодах, то только для того, чтобы придать рассказу достоверность, обратить внимание на их «специфическую функцию в контексте повествования» (*nicht die Verwendung des Stereotyps als solche, sondern seine spezifische Funktion im Erzählkontext*) [Görbert, 2009, S. 129]. Тем не менее книга Канетти все же дала повод для дискуссии, автору ставилось в упрек, что он представил взаимоотношения Запада и Востока как «цивилизационное противостояние» [Murphy, 2004, S. 171], при котором доминирует «ориенталистский» взгляд европейца на (пост)колониальный дискурс [Ferguson, 1997, S. 568—594] и др. Можно предположить, что для Канетти данная проблематика была на тот момент не столь актуальна, у этих заметок другая цель — продолжение разговора на волнующие писателя темы: жизнь и смерть, масса и власть, превращение, назначение художника, язык и т. д. Позиция наблюдающего путника, фланера дает возможность зафиксировать все увиденное и услышанное, не совершая никаких усилий над собой, воспринимая реальность в её естественном виде, без «выстраивания декораций», «без распределения ролей». В этом смысле Канетти противопоставляет себя киногруппе, с которой он приехал в Африку и чья работа заведомо предвзята, поскольку подчинена другой, более прагматичной цели — показать цивилизованному Западу мир далекой от этой цивилизации африканской страны.

Теоретической базой данного исследования явились работы российских и зарубежных исследователей, связанные с разработкой различных аспектов теории повествования [Бахтин, 1975; Тюпа, 2011; Шмид, 2003 и др.] и литературной кинематографичности [Асеева, 2010; Ахриева, 2013; Бакирова, 2012; Давыденко, 2020; Куряев, 2021; Лотман, 1973; Маркова, 2017; Мартыянова, 2017; Михайловская, 2015; Можяева, 2006; Немцев, 2004; Осьмухина, 2021; Размашкин, 2001; Скляр, 2013; Соколова, 2013; Солдаткина, 2019; Тарасов, 2006; Adreotti, 2014; Dunz, 1994; Durzak, 1971; Schmitt, 2002; и др.].

В работе использовались сравнительно-исторический метод, метод целостного анализа художественного произведения, а также нарратологический анализ художественного текста, позволивший рассматривать литературную кинематографичность как прагматическую особенность нарратива.

Итак, произведение «Голоса Марракеша» анализируется с позиций литературной кинематографичности как специфической нарративной стратегии, объединяющей два различных вида искусства. Это обусловлено тем, что, с одной стороны, кинематограф как искусство на разных этапах своего развития в поисках своего собственного языка обращается «к литературе



с целью заимствования повествовательных средств и стилистики» [Михайловская 2015, с. 98], с другой стороны, художественный текст вбирает в себя элементы языка кино, что позволяет говорить о «поэтике кинематографа в современной литературе» [Давыденко, 2020].

Ю. М. Лотман объясняет это с позиций семиотики, указывает на то, что разные виды искусства имеют знаковую природу, в основе литературы — условные знаки, в основе кинематографа — изобразительные (иколические) знаки [Лотман, 1973, с. 96], миры этих знаков находятся в постоянном взаимодействии, характер их «взаимоотношений» амбивалентен, от «взаимоперехода до взаимоотталкивания, отсюда вытекает возможность соотношения законов словесного творчества и киноискусства [Соколова, 2013, с. 9]. Нарративная стратегия, согласно точке зрения В. И. Тюпы, включает в себя нарративную картину мира, нарративную модальность и нарративную интригу, за каждым компонентом нарративной стратегии закреплена определенная компетенция автора / повествователя (референтная / креативная) и компетенция адресата [Тюпа, 2011, с. 8—9]. Иными словами, нарративная стратегия строится на принципах художественной коммуникации, когда авторская интенция через повествователя / нарратора / хроникёра воздействует на читателя таким образом, что «событие рассказа» и «события рассказывания» [Бахтин, 1975, с. 403—404] предстают в качестве неделимого целого, при этом автор задействует различные способы этого воздействия, обращаясь в том числе и к языку кино, демонстрируя «кинематографичность художественного мышления» [Тарасов, 2006].

Поскольку анализируемая книга автобиографична — Канетти описывает свое путешествие в Марракеш, — правомерно вести речь об «автобиографическом нарраторе» [Шмид, 2003, с. 93] и о так называемой «автокоммуникации» [Лотман, 1973], при которой информация передается по каналу «Я — Я», на внутренний монолог оказывают влияние внешние события, часто акустической природы (звуки, голоса и др.), а также цветовая палитра (описание природы, одежды и др.), в результате Я-адресат / Я-адресант претерпевают изменения. Природа классической автобиографии предполагает наличие достаточно большой временной дистанции между повествуемым и повествующим — между событием рассказа и событием рассказывания, поэтому очевидно, что спустя четырнадцать лет после поездки автобиографический нарратор вынужден вернуться в прошлое собственного Я, работа памяти «воскрешает» ассоциативные образы — кадры, часто нарушая хронологический ряд. На первый взгляд, не связанные логикой наррации моменты монтируются в контекст повествования благодаря авторским отступлениям, с позиций авторского видения событий как результат автокоммуникации.



Понятие «литературная кинематографичность» достаточно прочно вошло в научный обиход: это явление исследуется в качестве специфической характеристики национальных литератур [Куряев; 2021; Мартьянова, 2002; Немцев, 2004 и др.]; как особенность идиостиля отдельных авторов [Бакирова, 2012; Можаяева, 2006; Размашкин, 2001; Тарасов, 2006 и др.] и т. д.

Общепринятой на сегодняшний день является дефиниция, предложенная И. А. Мартьяновой, согласно которой литературная кинематографичность, в первую очередь, «определяется как характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения», вторичными признаками могут служить «прямые» отсылки к кино в виде специфической лексики, киноцитат, образов и аллюзий кинематографа» [Мартьянова, 2017, с. 137].

В настоящем исследовании литературная кинематографичность трактуется как одна из нарративных стратегий литературного текста, характеризующаяся набором специфических средств аудиовизуальной выразительности и динамизма, используемых автором для достижения того или иного эффекта.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

В логике Ю. М. Лотмана, киноискусство включает ряд моментов, таких как иллюзия реальности, проблема кадра, элементы и уровни киноязыка, природа киноповествования, кинематографическое значение, лексика кино, структура киноповествования, сюжет в кино, время и пространство и др. [Лотман, 1973], что, в целом, не противоречит установке относительно кинематографичности художественного нарратива в литературе. В обоих случаях, автор / режиссер создает «свою» реальность, «корректирует» ее в зависимости от творческого замысла, расставляет акценты, задействует весь арсенал художественных средств, чтобы при помощи (кино)повествования не только выстроить диалог с читателем / зрителем, но и достучаться до самого себя, поскольку настоящее искусство предполагает погружение в глубины своего Я. Можно сказать, что Канетти «снимает» в Марракеше свой собственный фильм, он фиксирует в памяти отдельные эпизоды, его «камера» подмечает нюансы, он меняет ракурс, за счет чего удается получить более объективную картину, позднее он занимается монтажом, «накладывает» звук, включает «закадровый голос» — авторские ремарки, внутренний монолог и т. д.

На основании проведенного исследования можно заключить, что литературная кинематографичность является одной из важнейших нарративных стратегий в анализируемом произведении Канетти «Голоса Марраке-

ша. Заметки после одного путешествия», на это, в частности, указывает проведенный авторами достаточно детальный анализ отдельных глав книги, иллюстрирующих различные уровни использования киноязыка.

Открывается книга эпизодом «Встреча с верблюдами» («Begegnungen mit Kamelen»), на примере которого объясняются наиболее часто используемые автором кинематографические приемы. Первое предложение выполняет функцию закадрового голоса: «Трижды я встречался с верблюдами, и всякий раз это заканчивалось трагично» (пер. здесь и далее выполнен Е. М. Шастинной) [Canetti, 1980, S. 7], далее следует прямая речь — новый знакомый предлагает автору-нарратору, путешествующему иностранцу, посетить местную достопримечательность — верблюжий базар: «Я должен показать тебе верблюжий базар», — сказал мой друг <...> [Ibid.]. Описание базара дается короткими предложениями, предельно информативными, действие локализовано, ограничено пространством базара, прописаны отдельные детали, что напоминает стиль киносценария, описание прерывается репликами действующих лиц, среди них знакомые и незнакомые люди, торговцы верблюдами, сам автобиографический нарратор, который является непосредственным участником событий, прямая речь вводится, как правило, глаголами: *сказал, сказал мой английский приятель, спросил я* и др. Реплики действующих лиц встраиваются в диалог, в отдельных случаях даются «уточняющие» характеристики: *объяснил на ломаном французском, улыбнулся, добавил быстро и немного тише, спросил недоверчиво* и т. д. Естественно, что диалог восстановлен автором по памяти, как бы «расписан по ролям».

Автор применяет крупный план, «камера» приближается к объекту, выхватывая, например, лицо погонщика верблюдов, его одежду и т. д. Повторение в тексте одного и того же объекта, так же как и на экране повторение одного и того же кадра, задает определенный ритмический ряд: «молодой погонщик, чья темная кожа отливала синевой, как и его одежда» (*die Farbe seines Gesichtes war Blau, wie die seines Gewandes*) [Canetti, 1980, S. 9]. В дальнейшем синий цвет (*blau*) неоднократно будет фигурировать в повествовании для описания внешности марокканцев: *blaue Männer, die einzige blaue Rasse, der dunkelblaue Bursche* и др.

Иллюзия реальности создается за счет описания природы, создания сиюминутной картины, как на полотнах импрессионистов, картинка в кадре оживает: «Был вечер, *красный отблеск* на городской стене тускнел. Не отрывая глаз от стены, я радовался постепенному изменению её цвета. <...> Верблюды *сливались с цветом* стены» [Canetti, 1980, S. 9]. Использование цвета помогает читателю визуализировать текст, добавить достоверности в изображение реальности. Еще большая достоверность возникает

благодаря звуку: в повествование включена сцена с животными — описываются верблюды, которых гонят на бойню и которые чувствуют «запах смерти»; использование глаголов движения и «звуковых» глаголов дополняет общую картину безысходности: «Верблюд дергался и кричал, вскоре громко взревел; наконец он прыгнул» («Das Kamel *zuckte* und *schrie*, bald *brüllte* er *laut*; schließlich *sprang* es <...>») [Canetti, 1980, S. 13].

Остановимся более детально на отдельных кинематографических приемах, которые присутствуют в повествовании.

3.1. Монтаж: организация времени и пространства

Техника монтажа является универсальной для кино и литературы [Dunz, 1994; Durzak, 1971; Schmitt, 2002 и др.], прослеживается как на уровне всего (кино)повествования, так и на уровне отдельных эпизодов / кадров, на композиционном и сюжетном уровнях [Скляр, 2013], при выявлении своеобразия идиостиля отдельных авторов на лингвистическом уровне, когда задействованы различные языковые средства аудиовизуальности [Размашкин, 2001; Немцев, 2004; Тарасов, 2006 и др.].

По мнению И. А. Мартьяновой, «монтаж усилил тенденцию лакунарного событийного показа в литературном тексте, усложнил его рецептивную программу» [Мартьянова, 2017, с. 138]. Можно утверждать, что в автобиографическом повествовании прослеживается определенная специфика монтажного принципа, поскольку речь идет о механизмах памяти, которые априори не являются хронологическими, автор выстраивает ассоциативный ряд, выхватывая из памяти наиболее эмоционально окрашенные моменты-кадры, соединяет их авторским видением, следовательно, движение во времени и в пространстве также подчинено авторскому замыслу, одно воспоминание вызывает другое, возникают переключки во времени и пространстве, что выражается в монтажных переходах, при этом неоднократно меняется ракурс, так как процесс «вспоминания» живой и динамичный. Очевидно, что автобиографический герой и автобиографический нарратор не всегда тождественны. Память за четырнадцать лет, прошедших после поездки в Марракеш, стерла отдельные эпизоды и достроила другие. Как в любом автобиографическом тексте или фильме, основанном на реальных событиях, соотношение вымысла и реальности заслуживает отдельного разговора, требует привлечения дополнительного биографического материала.

Главное отличие литературы от кинематографа заключено в визуальности последнего, в возможности вглядываться в лица людей, изменять ракурс, приближать или удалять объект, замедлять или ускорять кадр и т. д., поэтому производство фильма невозможно без оператора, этим объясняются долголетние тандемы великих режиссеров и не менее великих операторов, только в таком союзе фильм может рассчитывать на успех.

Режиссер смотрит на созданную им реальность глазами оператора. Автор литературного текста справляется с этой трудной задачей в одиночку.

Четырнадцать глав книги Канетти через монтажные связи объединяют пространство Марракеша, что находит отражение в названии глав: «Встречи с верблюдами» («Begegnungen mit Kamelen»), «Восточный базар» («Die Suks»), «Возгласы слепых» («Die Rufe der Blinden»), «Слюна Марабу» («Der Speichel des Marabu»), «Тишина в доме и пустота крыш» («Stille im Haus und Leere der Dächer»), «Женщина за решеткой» («Die Frau am Gitter»), «Посещение Меллаха» («Besuch in der Mellah»), «Семья Дахан» («Die Familie Dahan»), «Рассказчики и писцы» («Erzähler und Schreiber»), «Выбор хлеба» («Die Brotwahl»), «Клевета» («Die Verleumdung»), «Наблюдение за ослом, или жажда жизни» («Die Lust des Esels»), «Заведение «Шахерезада» («Schecherezade»), «Невидимый» («Der Unsichtbare»). Движение во времени происходит внутри каждой главы на основе ассоциативных связей.

В главе «Возгласы слепых» автор соединяет два пространства — «Слепой рынок» (Blindenmarkt) в Вене, в котором он оказался «*в прошлом году*, после пятнадцатилетнего отсутствия» [Канетти, 1990, с. 359] и «*в этом году*, попав в Марракеш», среди слепцов испытал похожее чувство. Два временных пласта объединены ретроспекцией, эпизоды следуют один за другим, контекст повествования при этом расширяется за счет рассуждений автора-нарратора, саморефлексия автора касается роли языка, эмоций от контакта с чужой культурой: «Смотришь, слушаешь, увлекаешься даже самым ужасным, потому что оно ново. Хорошие путешественники бессердечны» [Там же]. Авторские отступления также выполняют функцию монтажа, поскольку включают обобщение, тем самым объединяют отдельные сцены.

В главе «Посещение Меллаха» одно место действия сменяется другим, как кадры на киноплёнке: «Я дошел *до перекрестка*, где стояло много евреев», «Я оказался на *маленьком открытом базаре*», «Я шел *мимо* как мог тихо и приглядывался к лицам», «Я шел *по улочке, которая вела от базара при входе в Меллах*» и др. [Там же, с. 361—363]. Читатель вместе с нарратором перемещается в пространстве, что позволяет подчеркнуть важность монтажного принципа в выстраивании сюжета и композиции.

3.2. Звук vs цвет

Название книги — «Голоса Марракеша» (Канетти изменил первоначальный вариант — «Звуки Марракеша») — указывает, как бы парадоксально это ни звучало, на «*акустическое мировидение*» автора, для которого услышать важнее, чем увидеть. Именно «акустическая маска», в логике Канетти, придает её носителю индивидуальность. Еще один персонаж — «слухач» — дал название другой книге писателя — «Недреманное ухо»



(Der Ohrenzeuge. 50 Charaktere). Ключевая фигура среди пятидесяти характеров эпохи [Canetti, 1995] — своеобразный прототип автора. А глава «Учиться слушать» («Die Schule des Hörens»), в которой Канетти пишет о Карле Краусе — известном писателе, публицисте и ораторе, который научил его слушать, является по сути центральной во второй книге автобиографической трилогии «Факел в ухе» («Die Fackel im Ohr») [Canetti, 1996, S. 201—210]. Все это указывает на неоспоримое преимущество акустического восприятия мира австрийским писателем.

Акустическое пространство Марракеша становится реальностью благодаря звучащей речи людей, звукам природы, нередко в повествовании присутствуют «кадры с выключенным звуком», читатель «слышит» тишину, поскольку тишина у Канетти также «звучит». Так в главе «Тишина в доме и пустота крыш» «закадровый голос» поясняет: для того, чтобы почувствовать себя «своим» в чужом городе, чтобы преодолеть растерянность от новых и непонятных звуков, необходимо закрытое пространство, в котором можно остаться одному (Um in einer fremdartigen Stadt vertraut zu werden, braucht man einen abgeschlossenen Raum <...>, in dem man allein sein, wenn die Verwirrung der neuen unverständlichen Stimmen zu groß wird) [Canetti, 1980, S. 30]), также можно подняться на крышу и «вдохнуть тишину» (Man geht auf und ab und atmet die Stille ein [Ibid., S. 31]).

В описаниях Марракеша явно преобладают звуки. Цвет, напротив, используется достаточно сдержанно, повествование тяготеет к черно-белой палитре, на которой лишь время от времени возникают цветовые акценты: «видный мужчина с красивой белой бородой» [Канетти, 1990, с. 383], «голубой или коричневый бархат» [Там же, с. 386] и др.

В главе «Возгласы слепых» Канетти наделяет людей, лишенных зрения, уникальной способностью восприятия мира, общения с Богом через звуки, через тысячекратное обращение к Всевышнему. Именно здесь закадровый голос говорит о главном даре человека: «Я хотел, чтобы звуки коснулись меня сами по себе, не ослабленные недостаточным или искусственным знанием» [Там же, с. 359].

Читатель следует за текстом Канетти, текст получает акустическое наполнение: «Божье имя варьируется во всех их *возгласах*, но *возглас* у каждого свой, однажды заведенный и неизменный. Это *акустические арабески* вокруг Бога, но впечатляют они куда больше *оптических*» [Там же, с. 360].

Марракеш у Канетти оживает акустически: восточный базар, который неизменно ассоциируется с буйством красок, предстает у Канетти в звуках «общий гомон», «верещание» детей, «оглушительный шум», «злостный хор» «хриплые голоса» и т. д. Эпитеты, обозначающие цвет (*farbig, bunt, gefärbt, purpur, dunkelblau, sonnengelb, schwarz* и др.), встречаются доста-

точно редко, они необходимы автору только для крупного плана, чтобы показать, например, многоцветье восточных тканей («Die Suks»), выделить среди толпы торговца апельсинами и т. д.

Своеобразной кульминацией является замыкающая книгу глава «Невидимый», в которой уже с первого предложения есть место интриге, путник направляется к главной достопримечательности — площади Джамаа-Эль-Фна — сердцу Марракеша: «В сумерках я вышел на большую площадь посреди города, и то, что я искал, была не пестрота и всеобщее оживление, это было мне хорошо знакомо, я искал маленький, коричневый куль на земле, который состоял даже не из голоса, а из одного звука. Это было глубокое, протяжное, жужжащее «-а-а-а-а-а-а-а-а-» (In der Dämmerung ging ich auf den großen Platz in der Mitte der Stadt, und was ich da suchte, waren nicht seine Buntheit und Lebendigkeit, die waren mir wohl vertraut, ich suchte ein kleines, braunes Bündel am Boden, das nicht einmal aus einer Stimme, das aus einem einzigen Laut bestand. Es war ein tiefes, langgezogenes, surrendes „-ä-ä-ä-ä-ä-ä-ä-ä-“) [Canetti, 1980, S. 104]. Звук не менялся, поражал монотонностью, его было слышно издали, при этом источник звука оставался неразгаданным — это было какое-то существо, сидящее на земле в одной позе, согнувшись, скрытое под складками ткани. «С чувством бессилия и гордости» (mit einem würgenden Gefühl von Ohnmacht und Stolz) [Ibid., S. 105] повествователь направляется в темноту: от бессилия, что тайна не разгадана, но с гордостью от того, что этот бесформенный куль живет наперекор всему и всем, единственный звук, «переживший» все остальные, может расцениваться как гимн жизни, обращение к Аллаху редуцировано до единственного звука, «пережившего» все другие звуки. Созданная таким образом «акустическая маска» является ключевой для понимания всей книги «Голоса Марракеша», своего рода образ, лишенный визуальности — «невидимый», но «слышимый» всеми.

4. Заключение = Conclusions

Литературная кинематографичность в общем контексте взаимодействия искусств является одной из основных характеристик современной литературы. Рассмотрение литературной кинематографичности в одном ряду с другими нарративными стратегиями позволяет не только расширить терминологический аппарат, используемый при нарратологическом анализе художественного текста за счет понятий, заимствованных из языка кино, — монтаж, работа камеры, крупный / дальний план, титры, закадровый голос и др., но и углубить понимание логики наррации, в данном случае автобиографической наррации. Автобиографический нарратив, как известно, обладает рядом характерных черт, поскольку строится на меха-



низмах памяти, автобиографический нарратор тяготеет к определенной стилизации прежнего Я в результате временной дистанции, отдаляющей его от сегодняшнего Я.

Проведенное исследование подтвердило мысль, что в книге «Голоса Марракеша. Заметки после одного путешествия» кинематографические приемы являются основой индивидуального стиля Канетти, позволяют реализовать авторский замысел, перед читателем не просто рассказ об удивительном событии, само рассказывание истории становится ярким событием.

Таким образом, исследование идиостиля конкретного автора позволяет выявить, с одной стороны, «кинематографический» потенциал художественной литературы, с другой стороны, своеобразие художественного мира писателя, его «кинематографическое мышление». Применительно к Канетти правомерно вести речь о своеобразии организации «акустического» пространства текста — в противопоставлении акустического и визуального.

Заявленный вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.	Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.
---	---

Источники и принятые сокращения

Канетти Э. Человек нашего столетия / Э. Канетти ; пер. с нем. / сост. и авт. предисл. Н. С. Павлова ; коммент. Р. Г. Каралашвили. — Москва : Прогресс, 1990. — 474 с. — ISBN 5-01-002099-8.

Canetti E. Der Ohrenzeuge. Fünzig Charaktere / E. Canetti. — Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. — 99 S.

Canetti E. Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte: 1921—1931. — Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. — 348 S.

Canetti E. Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. — Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. — 106 S.

Литература

1. *Асеева О. А.* Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе / О. А. Асеева // Вестник УлГТУ. — 2010. — № 3 (51). — С. 8—11.

2. *Ахриева Л. М.* Кинематографичность как способ динамизации повествования в романе Ю. Н. Тынянова «Кюхля» / Л. М. Ахриева // Язык и культура. — 2013. — № 4. — С. 146—150.

3. *Бакирова Е. В.* Проза Франца Кафки в аспекте кинематографической визуальности : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Е. В. Бакирова. — Санкт-Петербург, 2012. — 30 с.

4. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1975. — 504 с.



5. Давыденко Е. Н. Поэтика кинематографа в современной литературе (на материале романа И. Макьюэна «Суббота») [Электронный ресурс] / Е. Н. Давыденко, Т. Ю. Осадчая // Филологический аспект : международный научно-практический журнал. — 2020. — № 06 (62). — Режим доступа : <https://scipress.ru/philology/articles/poetika-kinematografa-v-sovremennoj-literature-na-materiale-romana-i-makyuena-subбота.html> (дата обращения 09.02.2023).

6. Куряев И. Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX—XXI веков : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / И. Р. Куряев. — Саранск, 2021. — 23 с.

7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин : Ээсти Раамат, 1973. — 92 с.

8. Маркова Т. Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы / Т. Н. Маркова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. — 2017. — № 1. — С. 132—136.

9. Мартыанова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) / И. А. Мартыанова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. — 2017. — № 1. — С. 136—141.

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

11. Можяева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд) : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Т. Г. Можяева. — Барнаул, 2006. — 22 с.

12. Немцев М. В. Стилиевые приемы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / М. В. Немцев. — Москва, 2004. — 162 с.

13. Овчарова Е. Э. Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху [Электронный ресурс] / Е. Э. Овчарова. — Режим доступа : <http://www.culturalnet.ru/main/fileex/13> (дата обращения 09.02.2023).

14. Осьмухина О. Ю. Цикл повестей «Смерть на брудершафт» Б. Акунина в аспекте литературной кинематографичности / О. Ю. Осьмухина, И. Р. Куряев // Неофилология. — 2021. — Т. 7, № 25. — С. 102—110.

15. Размашкин И. Ю. Кинематографичность идиостиля Ю. Тынянова: композиционно-синтаксический аспект : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / И. Ю. Размашкин. — Санкт-Петербург, 2001. — 18 с.

16. Сейбель Н. Э. Дихотомия «своего» и «чужого» в структуре Восточных заметок Ф. Зальтена, Ф. Верфеля, Э. Канетти / Н. Э. Сейбель, Е. М. Шастина // Научный диалог. — 2022. — Т. 11. — № 3. — С. 319—335. — DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-3-319-335.

17. Скляр Н. В. Монтажность композиционного и сюжетного уровней текста современной немецкой автобиографии / Н. В. Скляр // Балтийский гуманитарный журнал. — 2013. — № 3. — С. 29—32.

18. Соколова Е. К. Литературный художественный образ и кинообраз : проблема соотношения и взаимовлияния : на примере киноинтерпретаций романов Ф. М. Достоевского : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08 / Е. К. Соколова. — Москва, 2013. — 241 с.



19. *Солдаткина Я. В.* Литература в звуке, цвете, движении: историко-литературные основы медиасловесности : учебно-методическое пособие / Я. В. Солдаткина. — Москва — Берлин : Директ-Медиа, 2019. — 265 с. — ISBN 978-5-4475-9960-7.
20. *Тарасов А. В.* Кинематограф М. А. Булгакова : к проблеме кинематографичности художественного мышления писателя : диссертация ... кандидата культурологических наук : 24.00.01 / А. В. Тарасов. — Шуя, 2006. — 185 с.
21. *Тюпа В. И.* Нарративная стратегия романа / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. — 2011. — № 3 (18). — С. 8—25.
22. *Шастина Е. М.* Типизация эпохи в «50 характерах» Элиаса Канетти: к проблеме жанра / Е. М. Шастина // Научный диалог. — 2016. — № 8 (56). — С. 84—96.
23. *Шмид М.* Нарратология / М. Шмид. — Москва : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с. — ISBN 5-94457-082-2.
24. *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik. Mit einem Glossar zu literarischen, linguistischen und philosophischen Grundbegriffen. 5. überarb. Aufl. / M. Andreotti. — Bern : Haupt, 2014. — 488 S.
25. *Dunz Ch.* Erzähltechnik und Verfremdung: die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka „Der Verschollene“: Europäische Hochschulschriften: Deutsche Sprache und Literatur / Ch. Dunz. — Frankfurt am Main : Peter Lang, 1994. — Band 1458. — 200 S.
26. *Durzak M.* Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart / M. Durzak // Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. — Stuttgart, 1971 — S. 211—229.
27. *Ferguson S.* Elias Canetti and Multiculturalism / S. Ferguson // Poetica. — 1997. — № 29 (3/4). — S. 532—595.
28. *Göpfert H. G.* Zu den «Stimmen von Marrakesch» / H. G. Göpfert // Elias Canettis Anthropologie und Poetik / Stefan, H. Kaszynski (Hrsg.). — München : Carl Hanser Verlag, 1984. — S. 135—150.
29. *Görbert J.* Poetik und Kulturdiagnostik. Zu Elias Canettis „Die Stimmen von Marrakesch“ / J. Görbert. — St. Ingbert : Röhrig, 2009. — 124 S.
30. *Hanuschek S.* Elias Canetti. Biographie / S. Hanuschek. — München-Wien : Carl Hanser Verlag, 2005. — 800 S.
31. *Murphy H.* «Gute Reisende sind herzlos»: Canetti in Marrakesch / H. Murphy // A Companion to the Works of Elias Canetti. — Rochester New York : Camden House, 2004. — S. 157—173.
32. *Schmitt K.* Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der „Kudrun“ / K. Schmitt // Philologischen Studien und Quellen. — Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2002. — Band 174. — 326 S.

*Статья поступила в редакцию 22.02.2023,
одобрена после рецензирования 29.03.2023,
подготовлена к публикации 22.04.2023.*

Material resources

- Canetti, E. (1980). *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag. 106 S. (In Germ.).
- Canetti, E. (1990). *Man of our century*. Moscow: Progress. 474 p. ISBN 5-01-002099-8. (In Russ.).



- Canetti, E. (1995). *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 99 S. (In Germ.).
- Canetti, E. (1996). *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte: 1921—1931*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag. 348 S. (In Germ.).

References

- Akhrieva, L. M. (2013). Cinematography as a way of dynamization of the narrative in Yu. N. Tynyanov's novel "Kyukhlya". *Language and Culture*, 4: 146—150. (In Russ.).
- Andreotti, M. (2014). *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik. Mit einem Glossar zu literarischen, linguistischen und philosophischen Grundbegriffen*. Bern: Haupt. 488 S. (In Germ.).
- Aseeva, O. A. (2010). The phenomenon of literary cinematography in the modern literary process. *Bulletin of UISTU*, 3 (51): 8—11. (In Russ.).
- Bakhtin, M. M. (1975). *Questions of literature and aesthetics: studies of different years*. Moscow: Fiction. 504 p. (In Russ.).
- Bakirova, E. V. (2012). *Prose of Franz Kafka in the aspect of cinematic visuality: author's abstract of PhD Diss*. St. Petersburg. 30 p. (In Russ.).
- Davydenko, E. N., Osadchaya, T. Yu. (2020). Poetics of cinema in modern literature (based on the novel by I. McEwan "Saturday"). *Philological aspect: international scientific and practical journal*, 06 (62). Available at: <https://scipress.ru/philology/articles/poetika-kinematografa-v-sovremennoj-literature-na-materiale-romana-i-makyue-na-subbota.html> (accessed 09.02.2023). (In Russ.).
- Dunz, Ch. (1994.). *Erzähltechnik und Verfremdung: die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka „Der Verschollene“: Europäische Hochschulschriften: Deutsche Sprache und Literatur; 1458*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 200 S. (In Germ.).
- Durzak, M. (1971). Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart. In: *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart. 211—229. (In Germ.).
- Ferguson, S. (1997). Elias Canetti and Multiculturalism. *Poetica*, 29 (3/4): 532—595. (In Germ.).
- Göpfert, H. G. (1984). Zu den «Stimmen von Marrakesch». In: Stefan, H. Kaszynski (Hrsg.) *Elias Canettis Anthropologie und Poetik*. München: Carl Hanser Verlag. 135—150. (In Germ.).
- Görbert, J. (2009). *Poetik und Kulturdiagnostik. Zu Elias Canettis „Die Stimmen von Marrakesch“*. St. Ingbert: Röhrig. 124 S. (In Germ.).
- Hanuschek, S. (2005). *Elias Canetti. Biographie*. München-Wien: Carl Hanser Verlag. 800 S. (In Germ.).
- Kuryaev, I. R. (2021). *Cinematography of domestic prose at the turn of the XX—XXI centuries: author's abstract of PhD Diss*. Saransk. 23 p. (In Russ.).
- Lotman, Yu. M. (1973). *Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics*. Tallinn: Eesti Raamat. 92 p. (In Russ.).
- Markova, T. N. (2017). Cinematic techniques as a manifestation of the form-creation of modern prose. *Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University*, 1: 132—136. (In Russ.).
- Martyanova, I. A. (2017). Cinematographic character of the literary text (on the material of modern Russian prose). *Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University*, 1: 136—141. (In Russ.).



- Mikhailovskaya, E. V., Tortunova, I. A. (2015). Cinematic Russian and British Prose of XX Century: Contrastive Aspect (by Example of Prose by V. M. Shukshin and G. Greene). *Nauchnyi dialog*, 11: 97—118. (In Russ.).
- Mozhaeva, T. G. (2006). *Language means of realizing cinematography in a literary text (based on the works of G. Green, E. Hemingway, M. Atwood)*: author's abstract of PhD Diss. Barnaul. 22 p. (In Russ.).
- Murphy, H. (2004). «Gute Reisende sind herzlos»: Canetti in Marrakesch. In: *A Companion to the Works of Elias Canetti*. Rochester New York: Camden House. 157—173. (In Germ.).
- Nemtsev, M. V. (2004). Style techniques of cinema in the literature of the Russian abroad of the first wave: author's abstract of PhD Diss. Moscow. 162 p. (In Russ.).
- Osmukhina, O. Yu., Kuryaev, I. R. (2021). The cycle of stories “Death on brotherhood” by B. Akunin in the aspect of literary cinematography. *Neophilology*, 7 (25): 102—110. (In Russ.).
- Ovcharova, E. E. *Discourse on literary cinematography in the pre-cinematic era*. Available at: <http://www.culturalnet.ru/main/fileex/13> (accessed 09.02.2023). (In Russ.).
- Razmashkin, I. Yu. (2001). *Cinematography of Yu. Tynyanov's idiosyncrasy: compositional-syntactic aspect*: author's abstract of PhD Diss. St. Petersburg. 18 p. (In Russ.).
- Schmid, M. (2003). *Narratology*. Moscow: Languages of Slavic Culture. 312 p. ISBN 5-94457-082-2. (In Russ.).
- Schmitt, K. (2002). Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der „Kudrun“. In: *Philologischen Studien und Quellen, Band 174*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 326 S. (In Germ.).
- Seibel, N. E., Shastina, E. M. (2022). Dichotomy of “Friend” and “Foe” in Structure of Eastern Notes of F. Salten, F. Werfel, E. Canetti. *Nauchnyi dialog*, 11 (3): 319—335. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-3-319-335. (In Russ.).
- Shastina, E. M. (2016). Epoch Typification in “50 Characters” by Elias Canetti: to Problem of Genre. *Nauchnyi dialog*, 8 (56): 84—96. (In Russ.).
- Sklyar, N. V. (2013). Montage of the compositional and plot levels of the text of modern German autobiography. *Baltic Humanitarian Journal*, 3: 29—32.
- Sokolova, E. K. (2013). *Literary artistic image and film image: the problem of correlation and mutual influence: on the example of film interpretations of the novels of F. M. Dostoevsky*: author's abstract of PhD Diss. Moscow. 241 p. (In Russ.).
- Soldatkina, Ya. V. (2019). *Literature in sound, color, movement: historical and literary foundations of media literature: a teaching aid*. Moscow — Berlin: Direct-Media. 265 p. ISBN 978-5-4475-9960-7. (In Russ.).
- Tarasov, A. V. (2006). *Cinematography by M. A. Bulgakov: to the problem of cinematographic artistic thinking of the writer*: PhD. Diss. Shuya. 185 p. (In Russ.).
- Tyupa, V. I. (2011). Narrative strategy of the novel. *New Philological Bulletin*, 3 (18): 8—25. (In Russ.).

*The article was submitted 22.02.2023;
approved after reviewing 29.03.2023;
accepted for publication 22.04.2023.*