

Кинематограф и кинематографическое повествование в романе Джузеппе Дженны «Италия De Profundis»

Татьяна А. Быстрова

*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия, tassina@yandex.ru*

Аннотация. Современные писатели активно задействуют кинематографичность в художественном тексте. В центре внимания автора статьи – кинематографические приемы, используемые итальянским писателем Джузеппе Дженной в романе «Italia De Profundis» (2008), такие как монтаж, смена точки зрения, комбинация крупного и дальнего планов, и другие. Помимо кинематографических приемов рассматривается тема кинематографа как такового: образ экрана, мотив актерской игры, способы репрезентации личности как персонажа. Экран в романе предстает в негативном ключе, как нечто злое, меняющее сущность человека. Возлюбленная героя – актриса, ее привычка «играть» разрушает любовные отношения. Экран порождает двойника главного героя и является дверью в иную реальность, где действует уже не личность (персона), а персонаж. Дженна строит роман как «неопределенный нарративный Объект», опираясь на наследие П.П. Пазолини, а также активно задействует внелитературные ресурсы, сопровождая текст видеороликами, включая в ткань повествования рецензии на фильм Линча «Внутренняя Империя» и т. п. Роман можно интерпретировать как в контексте литературной традиции, так и как одно из прочтений творчества Д. Линча. Создавая роман-мультитекст с использованием различных визуальных средств, доступных литературе, автор пытается отразить современную эпоху и показать «героя нашего времени».

Ключевые слова: современная итальянская литература, неомодернизм, автофикшн, кинематографичность, Джузеппе Дженна

Для цитирования: Быстрова Т.А. Кинематограф и кинематографическое повествование в романе Джузеппе Дженны «Италия De Profundis» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 82–93. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-82-93

Cinematograph and Cinematic Narration in Giuseppe Genna's Novel "Italia De Profundis"

Tat'yana A. Bystrova

Moscow City University, Moscow, Russia, tassina@yandex.ru

Abstract. Modern writers actively use the film looking in a literary text. In the author's article the focus is on cinematographic techniques used by Giuseppe Genna, an Italian writer, in his novel "Italia De Profundis" (2008), such as film editing, switching the perspective, combining close-ups with distant views, etc.

Aside of cinematic techniques, the topic of cinema as such is considered: the image of the screen, the motive of the acting, ways of representing the person as a character. The screen in the novel appears in a negative way, as something sinister, changing the nature of the person.

The hero's beloved is an actress and her habit of "playing" destroys love relationships. The screen generates a twin of the protagonist and is a door to another reality, where it is not the person that acts, but the character. Genna develops his novel as an Unknown Narrative Object guided by Pier Paolo Pasolini's literary heritage and actively uses the extraliterary resources accompanying the text with the videos booktrailers, including a review of Lynch's film "Inland Empire" in the texture of the narration, and so on. By creating a multitext novel with the use of different visual means that literature can access, the author tries to reflect the modern age and show «a hero of our time».

Keywords: contemporary Italian literature, autofiction, neo-modernism, the film looking, Giuseppe Genna

For citation: Bystrova, T.A. (2020), "Cinematograph and Cinematic Narration in Giuseppe Genna's Novel 'Italia De Profundis'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 82–93, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-82-93

Данная статья посвящена мотиву кинематографа и проблеме «кинематографического повествования», стратегии, особенно характерной для современных писателей. Кинематографичность как литературный прием уже становилась предметом исследований Т.Г. Можяевой [Можяева 2006], И.А. Мартьяновой [Мартьянова 2011], на итальянском материале литературная кинематографичность в недавнее время рассматривалась М. Белларди [Bellardi 2018] и К. Пургаром [Purgar 2013]. Исследователи сходятся на том, что современная литература все чаще обращается к кинематографическим приемам для создания текста, а писатели устанавливают прочную связь между языком кинематографа и литературным

языком. Кинематографический образ претендует на то, чтобы представлять собой аналог реальности, в то время как литературный текст выступает ее ментальной проекцией, персональной интерпретацией описываемого [Purgar 2013, p. 76].

Исследование литературной кинематографичности – перспективное и развивающееся направление литературоведения, однако творчество Джузеппе Дженны еще не становилось предметом исследования с этой точки зрения, что и определяет новизну нашей работы. Основной целью исследования является выявление и описание средств реализации кинематографичного на материале романа Джузеппе Дженны «Италия De Profundis». Для достижения данной цели мы рассматриваем основные кинематографические приемы писателя, такие, как монтаж, точка зрения, комбинация крупного и дальнего планов и другие, а также анализируем мотивы кинематографа и экрана в произведении. В заключение делаются выводы о роли кинематографического повествования в романе Дженны, а также о взаимосвязи новейшей литературы и жизни современного человека.

Творчество Джузеппе Дженны близко течению «молодых каннибалов» – сообществу авторов, дебютировавших в Италии в 1990-е гг. и обозначивших проблему медиазависимости современного человека. С другой стороны, Дженна мог бы встать рядом с такими признанными фигурами постмодернизма как Пазолини, Берроуз и Уэльбек, в разной степени повлиявшими на его творчество.

Роман «Италия De Profundis» (2008) является самым известным произведением писателя, он удостоился премии Корrado Альваро и вызвал восторженные отзывы итальянской критики. В частности, С.Г. Файлла отмечает, что редкая книга итальянского автора была для него столь же важна, как эта [Failla 2009].

Текст представляет собою сложную и продуманную до мелочей конструкцию, каждый элемент которой – композиционная структура, стилистическая составляющая, интертекстуальность, заслуживает отдельного внимания. Однако и визуальное имеет для Дженны особую важность. Писатель не ограничивается текстом, но выходит за его пределы, размещая на своей персональной странице четыре видеоролика, которые могут рассматриваться как неотъемлемая составляющая романа¹. Но и в самом тексте произведения кинематографическому образу уделяется повышенное внимание.

¹ См., напр., один из буктрейлеров к роману «Италия De Profundis» на YouTube-канале автора [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iT0URdWkaJE&t=14s> (дата обращения 30 апреля 2020).

Для И.А. Мартьяновой литературная кинематографичность – это характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами, изображается динамическая ситуация наблюдения [Мартьянова 2011, с. 7]. Однако, как представляется, в отношении новейшей литературы это понятие может трактоваться шире. По справедливому замечанию Д. Симонетти, уже П.П. Пазолини в последние годы своей творческой деятельности предложил произведение, в котором предполагалось органическое взаимопроникновение литературы и медиа [Simonetti 2018, p. 20]. «Нефть» Пазолини – это попытка сконструировать огромный мультитекст, который вобрал бы в себя всю современную эпоху.

Следует отметить, что Пазолини является одним из любимых авторов Дженны и неоднократно упоминается в романе «Италия De Profundis» как неоспоримая величина итальянской истории и культуры. Уже тот факт, что в качестве эпиграфа для романа Дженна выбирает цитату из «Нефти» говорит о том, что писатель в некотором роде является преемником Пазолини и разделяет его творческие принципы:

Когда я планировал и писал мой роман, я делал нечто совсем иное, чем планировать и писать: я нащупывал в себе чувство реальности и ее течение, и как только я смог выстроить в себе ощущение и течение этой реальности, я попытался ею овладеть. <...> В то самое время, пока я планировал и писал мой роман, я нащупывал ощущение реальности и овладевал ею, и в процессе творческого акта, который сопровождал этот поиск, я мечтал освободиться от самого себя, то есть – умереть².

То, что писатель-режиссер становится для Дженны одним из литературных отцов, не следует игнорировать. Как замечает Э. Патти, «Нефть» Пазолини представляет собой первый образец «неопределенного нарративного объекта», ярким примером которого является «Италия De Profundis» Дженны [Patti 2010, p. 85]. Как и «Нефть» Пазолини, роман Дженны – это лоскуты текстовой ткани, которая пытается вобрать в себя все виды интеллектуального искусства, но прежде всего искусства кинематографического.

Тема кинематографа сквозной линией проходит в сюжетной канве романа Дженны. В главе «Тоска по любви» герой присутствует

² *Genna G. Italia De Profundis. Milano: Minimum fax, 2008. 352 p.* Цитируется по оригинальному изданию, поскольку в переводном издании эпиграф опущен. Перевод мой. – Т. Б.

на съемках сериала и знакомится с актрисой, которая становится его возлюбленной. Травма разрыва с этой женщиной постепенно приводит героя к страшным экспериментам над собственным телом и душой. В этой главе впервые поднимается тема киноискусства:

Это чудо искусства становится возможным благодаря суматошной работе целой толпы народа, четкой координации движений знатоков своего дела, этих человеческих муравьев: звукорежиссеров, костюмеров, статистов, осветителей, фотографов, продюсеров – нескольких десятков человек, что движутся под взглядом режиссера...³

Размышления на тему киноискусства продолжаются в главе «Проездом в Венеции», где оно противопоставляется литературному творчеству:

Киноискусство – сложное ремесло, ибо оно создается коллективом. Оно несуразно и волшебно. <...> Кино – одно из самых молодых искусств, поэтому тем, кто его творит, грозит опасность перегореть раньше других (с. 214).

Писатель творит в одиночку, тогда как для создания кинофильма требуется коллектив, литература существует много веков, и в этом смысле также противостоит кинематографу. Как отмечает Д. Симонетти: «Если классическая литература предлагает читателю альтернативный мир и альтернативную жизнь, то кинообраз дает зрителю возможность присутствовать одновременно и в этом, реальном, и в другом, альтернативном, мире» [Simonetti 2018, p. 17]. К такому же эффекту стремится Дженна, пытаясь отразить в романе современную реальность и делая протагонистом писателя Джузеппе Дженну.

Кинематограф для героя Дженны – искусство притворства, преображающее личность. Воплощая это искусство на экране, вживаясь в чужие образы, актриса и в жизни не может отказаться от игры, что отталкивает от нее героя, который стремится добраться до настоящей сущности любимой. Перевоплощение возлюбленной перед камерой приводит героя в изумление и восхищение, но вместе с тем внушает страх:

Едва режиссер крикнул «мотор», как ее лицо изменилось прямо на моих изумленных глазах. Оно покрылось морщинами и отразило

³ Дженна Д. Италия De Profundis. М.: АСТ, 2019. С. 99. Здесь и далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

бесконечную боль, которая становилась все сильнее, все глубже. <...> Брови ее поднялись, лоб нахмурился, на лице появилось выражение отрешенной сосредоточенности на себе и собственном прошлом, и я побледнел (с. 101).

Мир кинематографа присутствует в романе не только в качестве фона для отношений героя с возлюбленной. В главе «Проездом в Венеции» герой выступает в качестве члена жюри на Венецианском фестивале. Повествователь подробно рассматривает скрытую от глаз простых зрителей кухню важнейшего кинематографического события Европы, описывает итальянский бомонд кинематографа:

Вон высохшая Карла Соццани, одетая, точно Спок с планеты Вулкан <...>, Джорджо Гори с женой Кристиной Пароди – непревзойденные короли супружеских измен, обсуждаемые во всех гляцевых журналах. Вон Франко Тато со своей пассией, бывшей актрисой Со-ней Рауле. <...> Вон старенький Луиджи Ронди, бывший председатель фестиваля (с. 220).

Повествователь дает собственные характеристики присутствующим, а также подробно пересказывает и анализирует киноленты, которые посмотрел герой в качестве члена жюри. Среди них «Опера Ява» Гарина Нугрохо, фильм, которому посвящается пять страниц романа. Повествователь проводит параллель с тем, что увидел герой на экране и тем, что происходит в зале после просмотра:

Все только что видели, как демоны разожгли вселенскую войну в «Опере Ява», но никто не понял, о чем шла речь, а ведь те же самые демоны заражают сознание... разжигают гнев, накатывающий внезапно и неудержимо... <...> Здесь – все человеческие достоинства и пороки в сокращенном, преобразованном виде, под отвергнутым баньяном. Новая «Опера Ява», разыгранная в зале жюри незаметно для ее участников (с. 229–230).

Одной из главных фигур Венецианского кинофестиваля для героя становится Дэвид Линч. Герою удается осуществить мечту – познакомиться со своим кумиром и отправиться с ним на прогулку по Венеции, где писатель неожиданно для себя совершает путешествие в глубины собственного «я». Две рецензии на фильм Линча «Внутренняя Империя» органично встраиваются Дженной в конструкцию романа.

Фильм Линча – это калейдоскоп кошмаров с весьма напряженными ассоциативно связанными сценами и пространственными отступ-

лениями. По мысли упомянутого повествователем анонимного кинокритика, он представляет собой размышления о кинематографе как о мире бесконечных возможностей и является ярким примером постмодернистского искусства. Внешне не связанные между собой сцены из жизни героини и ее двойника путают зрителя, смешивая мир яви и сна, реальности и подсознания. Разбор поэтики «Внутренней империи» Линча, представленный в романе, вскрывает основные принципы стилистики режиссера, которые Дженна пытается применить к своему литературному тексту:

Фильм-намек (намекы у Линча и составляют повествование). Сюжет отсутствует: присутствует намек. Поскольку вся ткань повествования – сплошная аллегория, никакого сюжета тут быть не может... Неопределенное, аллегорическое отсылает нас к бесконечности сознания: в каждой ленте Линча присутствуют черно-белые кадры, физически отсылающие к истокам кинематографа и (не так явно) к священным символам, к Дао... (с. 232).

Подобно тому как Линч отсылает к истокам киноискусства, Дженна использует в качестве отсылок к истокам литературы многочисленные скрытые цитаты, проанализированные нами в отдельной работе: «Моя голова висит над облаками. Не устаю я лепить свою статую» (Плотин); «Наш город, сам ты видишь, потрясен ужасной бурей и главы не в силах из бездны волн кровавых приподнять» (Софокл), и др. [Быстрова 2018].

Следы линчеванского стиля можно проследить на материале всего романа Дженны, но особенно символический смысл носит сцена, завершающая главу о Венецианском фестивале. Так, во время прогулки по Венеции Линч приводит писателя к маленькой деревянной двери бирюзового цвета, после чего герой вдруг оказывается внутри, сидя на соломенном стуле, стараясь не шевелиться:

...меня скручивает в судороге, разрывает от икоты, выпученные глаза с ужасом вращаются в орбитах, слезы льются ручьем, я чувствую ужас, от которого скручивает тело, от которого путаются мысли, руки, не в силах выдержать тела, обвивают ножки стула, это я, и в то же время словно кто-то (с. 252).

Утром герой благополучно оказывается в отеле и пакует чемоданы, однако вторая часть романа открывается сценой, в которой он неожиданно становится плачущей женщиной:

В полной тишине дрожит маленькое пятнышко света, робко освещающая лоб и глаза неизвестной женщины. <...> У нее затравленный

взгляд, в котором читается бесконечный ужас, зрачки расширены, из глаз капают слезы. Она шевелит губами: «Не надо... Не надо... Умоляю». <...> Внезапно раздается страшный крик, крик чистого ужаса... <...> Имя женщины – Джузеппе Дженна (с. 254–255).

Образ плачущей женщины в романе Дженны имеет двойную природу, одновременно являясь носителем и кинематографической, и литературной традиции (он появляется в цитируемом Дженной стихотворении Леопарди) (с. 97). Тем самым вводится мотив двойничества, также отсылающий к «Внутренней Империи» Линча, но вместе с тем и к «Нефти» Пазолини, где протагонист тоже превращается в женщину [Пазолини 2015].

Следует отметить, что образ экрана, возникающий в романе Дженны, носит зловещий характер. Когда оператор наводит камеру на членов жюри и герой Дженны видит себя на большом экране, в него вселяется ужас при виде расплывшегося и неузнаваемого лица. Огромный экран транслирует видоизмененную и пугающую действительность и выступает в качестве зеркала, преображающего и искажающего самого героя:

Я смотрю на экран – и в тот же самый миг вижу на нем себя, вижу, как огромная светящаяся плоская фигура встает и прижимает руку к груди, как расплывается по огромному плоскому экрану мое лицо, как мои невнятные черты и мое неопределенное будущее расплзаются вширь, как все мои страхи в единый миг материализуются в этом безжизненном и недвижимом, раздувшимся до невероятных размеров плоском лице (с. 221).

Герой осознает, что экран преображает не только его, но и современное общество в целом, он управляет толпой, но при этом представляет не настоящий, а выдуманный параллельный мир идеальных медиаобразов.

Мотив обретения медиадвойника, присутствия медиа во всех сферах деятельности современного человека проходит сквозь весь роман Дженны. Если кинематограф – это чудо киноискусства, помогающее прикоснуться к иной реальности и через нее осознать себя, то широкая трансляция низкой телевизионной культуры, по мысли Дженны, служит главной причиной угасания итальянской культуры, причиной обнищания языка и забвения истории.

Принято выделять такие приемы литературной кинематографичности, как монтаж, точка зрения, крупный и дальний планы, особое использование синтаксиса и сценарное пунктуационно-

графическое оформление текста, а также динамику повествования и его визуальное восприятие [Мартьянова 2011]. Все это активно задействуется Дженной.

Прием монтажа заключается в расположении рядом двух элементов текста, которые, соединяясь, рожают новое восприятие прочитанного, стимулируя читателя самостоятельно анализировать события произведения [Эйзенштейн 1955, с. 253].

Именно по принципу монтажа, соединяя разные метафорически насыщенные образы, связанные сложным ассоциативным рядом, писатель строит большой фрагмент текста четвертой главы (17 страниц):

Смеясь над Духовниками, жестокою правду пою – откуда тянется страшная, горящая золотом Тень? – бредут по сухим ветвям, хрустит под ногами хворост, томятся по воздуху жаждой, чума в эфире парит, трепещет дрожащее тело – собака виляет хвостом, гипс ила сковал ее лапы – цепочка шагает гуськом и тянет свинцовые гири – огромные бурдюки, в них словно налили металла, но в них только воздух чумной – гуськом к Королеве своей, плодит она белые яйца, у лона застывший самец, он станет ее пропитанием – о юные тени, глаза ваши мертвенно-бледны, Вы чаете Славы, Войны – лепечете странные звуки, потухшее древнее солнце палит бесплодную землю... (с. 80)

Прием точки зрения заключается в наличии в произведении субъекта речи, через сознание которого читатель воспринимает художественный мир и все в нем происходящее. Воспринимающее сознание присутствует в романе Дженны постоянно, принадлежит нарратору и воссоздает эффект съемки происходящего кинокамерой:

Она, одна из актрис, стояла на ступеньке заброшенной виллы, под сенью щербатой стены с облупившейся штукатуркой... <...> Сияющая, в белом наряде начала двадцатого века: черные, почти переходящие в синеву волосы, собранные в узел. <...> Луноподобное лицо излучало свет, какой излучает жемчужина в лучах зимнего солнца. Ее улыбке придавали особую прелесть чуть выдающиеся передние зубы... <...> ... цвета блестящей слоновой кости, кисти рук были нежно сплетенные у лона, хрупкие и прозрачные, как иные породы редкого мрамора. Длинные и изящные пальцы Авроры, молочно-опаловая, благородная, изящно вытянутая шея, глаза цвета спелого ореха, с внезапным отливом глубокой зелени, склоненная головка, молча внимавшая указаниям режиссера, идеальные ушки совершенной формы, в мочки которых были вдеты старинные серьги (с. 99–100).

Дженна активно задействует комбинацию крупного и дальнего планов, позволяющих то выделить описываемый объект, то показать всю картину целиком:

Энцино, упоротый, лежит на диване, укрывшись грязным шерстяным одеялом. На столе сидит какая-то девица, разглядывающая блюдо из грязного стекла, в котором примостился почернелый банан и перезрелая слива. Она стянула майку, ее мертвые груди свисают, точно свинцовые гири (с. 130).

Особенно активно этот прием задействуется при описании сексуальных сцен, а также в главе «Конец есть начало», в которой герой проводит новогоднюю ночь с окоченевшим трупом отца. В ряде случаев писатель открыто оформляет текст в кинематографические сцены, акцентируя ту или иную картинку, подобно оператору кинокамеры:

Сцена абсолютного телесного совершенства... произведшая на меня невероятное впечатление. Ее голое тело, длинные руки, ладони, что срослись со стеклянным блестящим столом, белоснежная кожа, нежные впадины лопаток, позвоночник, прогнутый и слегка впалый в районе поясницы, округлые ягодицы, повернутые ко мне... смотрящие вниз идеальные груди... шелковые волосы, локти, словно созданные из чего-то сияюще-лунного (с. 107).

Писатель не пренебрегает синтаксическим и графическим оформлением текста: многочисленные тире, отмечающие границы изображаемого образа, короткие предложения, двойные абзацы, выделение курсивом, а также рамкой встречаются в романе неоднократно.

В тексте присутствуют многочисленные сцены фрагментарных диалогов, которые ведут эпизодические герои. Протагонист представлен в позиции наблюдателя и никак не участвует в происходящем. Вторым таким наблюдателем становится читатель. Складывается впечатление, что читатель, подобно герою, оказывается зрителем перед экраном⁴.

В современном мире на человека ежедневно обрушивается значительный поток визуальных образов, и потому большая литература, вслед за медиа, склоняется к гибридным жанровым формам и пытается активно интегрироваться с другими видами искусств. Роман подобно губке впитывает в себя поэзию, песню, элементы

⁴ См., напр.: *Дженна Д.* Указ. соч. С. 131–132.

журналистского и политического дискурса, комикса, и в том числе усваивает язык спектакля и кинематографа. Роман Джузеппе Дженны «Италия De Profundis» – яркий пример такого рода литературного эксперимента.

Литература

- Быстрова 2018 – *Быстрова Т.А.* Скрытая цитата в романе Джузеппе Дженны «Italia De Profundis»: Проблема выявления и перевода // Миры литературного перевода: Материалы тематических семинаров IV Междунар. конгресса переводчиков художественной литературы. М.: АНО «Институт перевода», ООО «Бослен», 2018. С. 314–320.
- Мартьянова 2011 – *Мартьянова И.А.* Кинематограф русского текста. СПб.: Своё издательство, 2011.
- Можяева 2006 – *Можяева Т.Г.* Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
- Пазолини 2015 – *Пазолини П.П.* Нефть // Митин журнал. 2015. № 68. С. 260–472.
- Эйзенштейн 1955 – *Эйзенштейн С.М.* Избранные статьи. М.: Искусство, 1955.
- Bellardi 2018 – *Bellardi M.* The Cinematic Mode in Fiction.
- Failla 2009 – *Failla S.G.* ITALIA DE PROFUNDIS di Giuseppe Genna [Электронный ресурс] // Letteratitudine. Un open-blog. URL: <http://letteratitudine.blog.katweb.it/tag/subhaga-gaetano-failla> (дата обращения 13 марта 2019).
- Patti 2010 – *Patti E.* Petrolio, a model of UNO in Giuseppe Genna's Italia De Profundis // Journal of Romance Studies. 2010. Vol. 10. № 1. P. 83–95.
- Purgar 2013 – *Purgar K.* Literature as film. Strategy and aesthetics of “cinematic” narration in the novel I'm not scared by Niccolò Ammaniti // New perspectives in Italian cultural studies. Vol. 2. The arts and history / Ed. by G. Parati. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2013. P. 73–95.
- Simonetti 2018 – *Simonetti G.* La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea. Bologna: Il Mulino, 2018.

References

- Bellardi, M. (2018), “The Cinematic Mode in Fiction”, *Frontiers of Narrative Studies*, Vol. 4, Special Issue, pp. 24–47.
- Bystrova, T.A. (2018), “Hidden quote in Giuseppe Genna's Novel 'Italia De Profundis'”, The issue of the revealing and translation. *The Worlds of Literary Translation, Materials of thematic seminars of IV International. Congress of the fiction translators*, Institute of Translation, ООО “Boslen”, Moscow, Russia, pp. 314–320.
- Eizenshtein, S.M. (1955), *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Iskusstvo, Moscow, Russia.

- Failla, S.G. (2008), ITALIA DE PROFUNDIS of Giuseppe Genna, *Letteratitudine* [Online], available at: <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/tag/subhaga-gaetano-failla> (Accessed 13 March 2020).
- Mart'yanova, I.A. (2011), *Kinematograf russkogo teksta* [Cinematograph of Russian text], Svoe Izdatelstvo, Saint Petersburg, Russia.
- Mozhaeva, T.G. (2006), Language tools for the implementation of the film looking in a literary text, Abstract of Ph.D. dissertation, Barnaul, Russia.
- Pasolini, P. (2015), "The Oil", *Mitin zhurnal*, no. 68, pp. 260–472.
- Patti, E. (2010), "Petrolio, a model of UNO in Giuseppe Genna's Italia De Profundis", *Journal of Romance Studies*, no. 10 (1), pp. 83–95.
- Purgar, K. (2013), "Literature as film. Strategy and aesthetics of "cinematic" narration in the novel I'm not scared by Niccolò Ammaniti", *New perspectives in Italian Cultural Studies*, Volume 2, The arts and history, Ed. by G. Parati. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2013, pp. 73–95.
- Simonetti, G. (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* [The literature around us. Narration and poetry in modern Italy], Il Mulino, Bologna, Italy.

Информация об авторе

Татьяна А. Быстрова, кандидат филологических наук, доцент, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия; 129226, Россия, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, корп. 1; tassina@yandex.ru

Information about the author

Tat'yana A. Bystrova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Moscow City University, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 4, 2 Sel'skokhozyaistvennyi Lane, Moscow, Russia, 129226; tassina@yandex.ru