

Санкт-Петербургский государственный университет

ФИЛИМОНОВА Татьяна Дмитриевна

Выпускная квалификационная работа

Роман А. Асимана «Назови меня своим именем» и его экранизация в США

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5612 «Литература и культура народов зарубежных стран»

Профиль «Литература народов зарубежных стран»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории зарубежных литератур,

Аствацатуров Андрей Алексеевич

Рецензент:

доцент, ФГАОУВО

«Казанский (Приволжский)

федеральный университет»,

Зиннатуллина Зульфия Рафисовна

Санкт-Петербург

2021

Оглавление

Введение	4
Глава 1	7
1.1. Некоторые тенденции литературного процесса США в начале XXI века. Роман о подростке	7
1.1.1. Современный американский роман	7
1.1.2. Роман о подростке (young adult) в американской литературе	11
1.1.3. ЛГБТ-персонажи в американской литературе для подростков (young adult).....	13
1.2. Основные тенденции в современном кинематографе Голливуда. Экранизации и квир-кино.....	15
1.3. Понятия кинотекста и кинодискурса и их использование в контексте данного исследования.....	19
1.4. Понятие интермедиальности	25
1.5. Экранизация и ее корреляция с литературной основой	30
Глава 2	34
2.1. Поэтика романа А. Асимана «Назови меня своим именем».....	34
2.1.1. Идеино-тематическое содержание романа и его трансформация в кинотексте.....	34
2.1.2. Анализ системы персонажей и их воплощения на экране.....	45
2.1.3. Стилиевые особенности романа	49
2.1.3.1. Анализ авторского стиля в контексте стилиевых тенденций эпохи	49
2.1.3.2. Анализ интертекстуальных словосочетаний.....	64
2.2. Трансформация нарративной структуры	80

2.2.1. Нарративный анализ романа А. Асимана «Назови меня своим именем».....	81
2.2.2. Нарративный анализ фильма Л. Гуаданьино «Назови меня своим именем».....	90
2.3. Интермедальность в романе и звуковое оформление фильма.....	97
Заключение	103
Список использованной литературы	106
Приложения	115
Приложение 1	115
Приложение 2	130
Приложение 3	134
Приложение 4	147
Приложение 5	152
Приложение 6	160
Приложение 7	164
Приложение 8	180
Приложение 9	188
Приложение 10	190

Введение

В эпоху стремительного научно-технического прогресса, широкого распространения новых сетей массовой коммуникации и активного использования в пределах одного продукта речетворчества кодов различных семиотических систем, особую роль начинают играть так называемые медиатексты и креолизованные тексты, представляющие собой синтез искусств. К текстам такого рода относится и кинотекст. Неослабевающий интерес кинематографистов к экранизациям классических и современных произведений литературы ставит вопрос о том, какие изменения претерпевает смысловая и стилевая сторона романа при его киноадаптации, существенна ли роль этих изменений для понимания авторского замысла и какие новые смыслы приобретает экранизация в сравнении с первоосновой.

Тема настоящей магистерской выпускной квалификационной работы – «Роман А. Асимана «Назови меня своим именем» и его экранизация в США».

Актуальность выбора данной темы обусловлена обращением к проблеме интермедиальности (и в широком смысле как взаимодействия медиа, и в узком как интермедиальность в тексте романа), а именно – проблеме передачи идейного плана литературного текста средствами других искусств, в частности кинематографа.

Новизна заключается в том, что созданный на основе романа А. Асимана «Назови меня своим именем», кинотекст не был исследован до настоящего времени, сопоставление текста романа и кинотекста ранее также не проводилось. Кроме того, несмотря на существование исследовательских работ о романе, целостного всеохватного анализа он не получил.

Материалом исследования стал текст книги А. Асимана «Назови меня своим именем», созданный на ее основе сценарий Дж. Айвори и одноименный фильм Л. Гуаданьино.

Объектом исследования является художественный текст романа и, созданный на его основе, кинотекст.

Предмет исследования: способы сопоставления идейно-художественного содержания литературного произведения с содержанием его адаптации в кинематографе, экранизация как источник новых смыслов для текста адаптируемого романа.

Теоретической базой для данной работы послужили результаты исследований в области теории экранизации, лингвопоэтики и кинотекста, разработанные такими исследователями как А. Базен, Ю. М. Лотман, Д. Бордуэлл, Т. Эльзессер, М. Хагенер, К. Ю. Игнатов. Большой вклад в разработку теоретических основ киноязыка сделали Б. Балаш, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, С. М. Эйзенштейн.

Основной целью работы является сопоставительный анализ литературного текста А. Асимана «Назови меня своим именем» и его экранизации для анализа изменений в смысловом и стилевом плане романа и выявление новых смыслов при передаче идейно-художественного содержания литературного произведения средствами киноязыка.

В соответствии с поставленной целью сформулированы следующие **задачи исследования:**

- уточнить понятийные характеристики используемых терминов;
- провести обзор литературы по проблеме сопоставительного анализа художественного текста и кинотекста в отечественном и мировом литературоведении и искусствоведении;
- проанализировать наличие изменений в смысловом и стилевом плане произведения при переносе его в другой медиум, отметить появление новых смыслов;
- применить на практике предложенные ранее методы сопоставления литературного произведения с его экранизацией.

При написании выпускной квалификационной работы нами использованы следующие **методы:**

1) анализ научных источников и литературы, методика «пристального чтения»;

2) сопоставление собственного анализа текста с исследовательской литературой по данному вопросу;

3) метод лингвопоэтического сопоставления художественного текста и его адаптации в кинематографе (а именно – метод сопоставления интертекстуальных словосочетаний);

4) метод интермедиального анализа.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложения.

Глава 1

1.1. Некоторые тенденции литературного процесса США в начале XXI века. Роман о подростке

1.1.1. Современный американский роман

В литературе XXI века, в том числе и американской, преобладает жанр романа. В связи с этим наш обзор будет сосредоточен именно на романном творчестве американских писателей.

Четвертая книга Андре Асимана (вторая художественная после мемуаров «Из Египта») – «Назови меня своим именем» – была опубликована в 2007 году и хорошо принята критиками. Роман получил награду литературной премии Лямбда (Lambda Literary Award) в номинации художественная литература с гей-тематикой (Gay Fiction)¹. В данном параграфе нам интересен прежде всего литературный контекст, в рамках которого появилась эта книга.

Для обзора литературной ситуации начала XXI века обратимся прежде всего к наиболее значимым литературным премиям США, среди которых Национальная книжная премия в области художественной литературы (National Book Award for Fiction), Пулитцеровская (Pulitzer Prize), ПЕН/Фолкнер (PEN/Faulkner Award) и Национальная книжная премия общества критиков (National Book Critics Circle Award). Оценивая лауреатов этих премий, авторы статьи 2004 года «Литературные премии США – XXI век» А. Борисенко и В. Сонькин писали: «для сегодняшней Америки актуальна «мысль семейная», заключенная в неспешное, многостраничное

¹Официальный сайт литературной премии «Лямбда» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.lambdaliterary.org/awards/previous-winners-3/page/2/?a_search&award_year&award_classifications&award_status&award_categories=gay-fiction#038;award_year&award_classifications&award_status&award_categories=gay-fiction. – (Дата обращения: 14.03.2021).

повествование, возвращающее нас к традиционному роману XIX века. Семейные саги составляют почти половину почетного списка»².

2007 год в литературе США был отмечен следующими именами лауреатов, указанных выше премий: Денис Джонсон и его роман «Дерево дыма» (Tree of Smoke) о сотруднике ЦРУ; Кормак Маккрати с постапокалиптическим романом «Дорога»; Филип Рот, повествующий о всепоглощающем ужасе на фоне одиночества в романе «Обычный человек» (Everyman); Хуно Диас «Короткая и удивительная жизнь Оскара Уао» (The Brief Wondrous Life of Oscar Wao) о семье эмигрантов в Нью-Джерси.

По мнению таких литературоведов, как О. Б. Карасик и М. В. Тлостанова, в современной американской литературе центральное место занимают тенденции мультикультурализма. О. Б. Карасик пишет: «Проблемы расовой и этнической идентичности становятся основными в произведениях многих современных американских писателей – представителей расовых и этнических литератур»³. Немаловажно, что писатели афроамериканского, азиатского, мексиканского и еврейского происхождения, а также коренные американцы не только становятся в центре литературного процесса, но и «зачастую определяют этот процесс, выходя за рамки национальной литературы и становясь писателями мирового масштаба»⁴.

Характерной особенностью является смещение фокуса – писатели рассматривают историю с позиций ранее не замечаемых сегментов общества – женщин, представителей небелых рас, нижних классов и т.д.

А. В. Татаринov в статье «Мировоззренческие стратегии в современном американском романе» рассматривает идейное пространство и ключевые

²Борисенко А., Сонькин В. Литературные премии США – XXI век // Иностранная литература. – 2004. – № 4. – С. 258.

³ Карасик О. Б. Взаимодействие расового и этнического компонентов в современной литературе США // Вестник Татарского Государственного гуманитарно-педагогического ун-та. – 2010. – № 1 (19). – С. 66.

⁴ Там же. С. 68.

архетипы современного американского романа. В ходе исследования им было отмечено, что «Семейная история – базовый сюжет многих американских романов XXI века»⁵, однако кроме хронотопа семьи, достаточно распространен хронотоп катастрофы. Данный факт исследователь объясняет необходимостью внешней драматизации, ощущением писателей, что «сознание современного западного человека начинает утрачивать смысл в пространстве благоустроенного дома»⁶.

Значимой особенностью жанровой формы современной американской литературы также является стремление повествования «не к динамизму нравственного сознания, а к укреплению романа-состояния»⁷. Главным в таком романе становится атмосфера и настроение.

Также А. В. Татаринов утверждает, что если классика XX века формировалась «между мечтой и трагедией»⁸, то канон современного американского романа позиционирует себя «между бытом и пустотой»⁹, отчего и появляется описываемая исследователем тенденция к «обнаружению смерти в формально благополучной обыденности, стремлению вновь запустить механизмы трагедии»¹⁰.

Другой исследователь современного американского романа – Л. Н. Татаринова – отмечает следующие общие моменты, характерные для современного американского романа: «писатели США XXI века выбирают катастрофические или апокалипсические сюжеты <...>; нагнетается атмосфера страха, тревоги, иногда ничем не мотивируемых; при этом намечается явное внимание к теме богоискательства, однако очень робкого и, скорее, бессознательного, тоски по смыслу – авторская позиция чаще всего

⁵Татаринов А. В. Мировоззренческие стратегии в современном американском романе // Российский гуманитарный журнал. – 2015. – №5. – С. 396.

⁶ Там же. С. 397.

⁷ Там же. С. 398.

⁸ Там же. С. 403.

⁹ Там же. С. 403.

¹⁰ Там же. С. 403.

неопределенная; прочно вошла в литературу постмодернистская техника сложного цитирования; для композиции произведений характерны кинематографические эффекты, калейдоскопичность, мозаичность, отсутствие линейного времени»¹¹.

В соответствии со всем вышесказанным, Сюзан Мизручи в статье «Теория риска и современный американский роман» (Risk Theory and the Contemporary American Novel) пишет о современном американском обществе как «обществе риска»: «Отличительной чертой современной американской культуры является наше беспокойство по поводу риска. Мы озабочены перспективой катастрофы: ядерной войной, экологической катастрофой, террористическим актом, подверженностью несчастным случаям и смертельным заболеваниями, а в последнее время-экономическим коллапсом»¹². Так или иначе это отражено в литературе. Многие романы, разрабатывая тему катастрофы и общества, «раскрывают культурные побуждения, лежащие в основе нашей общекультурной озабоченности риском»¹³.

Исследуемый нами роман хорошо вписан в общие тенденции мультикультурализма (поскольку затрагивает национальные и сексуальные меньшинства), постмодернистского сложного цитирования и использования хронотопа катастрофы, однако все еще внутренней, без привлечения внешней драматизации.

¹¹ Татаринова Л. Н. Дон Делилло // Современная зарубежная проза: учеб. пособие. – М.: Флинта, 2016. – С. 96.

¹² Mizruchi S. Risk Theory and the Contemporary American Novel [Электронный ресурс] // American Literary History. – Spring 2010. – V. 22. – Issue 1. – URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2173/alh/article/22/1/109/187275>. – (Дата обращения: 07.05.2021).

¹³ Ibid.

1.1.2. Роман о подростке (young adult) в американской литературе

Принимая во внимание то, что в исследуемом нами романе главным героем является подросток, а основная аудитория его – молодежь, мы полагаем правомерным рассматривать данное произведение в системе литературы о подростках и для подростков.

Термин young adult (YA), как показывает американский исследователь подростковой и молодежной литературы Майкл Карт в своей книге «Young Adult Literature: From Romance to Realism» («Литература young adult: от романтики к реалистичности»), постепенно сформировался в среде американских библиотекарей и издателей. Основываясь на утверждении Картера, Майкл Карт определяет возрастные рамки аудитории, которую охватывает данное определение, как людей от 12 до 18 лет¹⁴. Поскольку в России аудитория «книг для подростков» имеет другие возрастные рамки (традиционно от 11 до 13 лет), а других эквивалентов термину young adult обнаружено не было, во избежание путаницы мы оставляем данный термин в неизменном виде, без перевода.

Как отмечает М. Карт, развитие литературы для молодежи тесно связано с постепенным выделением подростничества как отдельного периода в жизни человека: «Литература для молодежи (YAL) также развивалась в соответствии с изменяющимися социальными представлениями о подростковом возрасте как об отдельном периоде развития и переходе от детства к взрослой жизни»¹⁵.

В числе первых книг, написанных специально для этой возрастной аудитории, М. Карт называет «Маленьких женщин» Луизы Мэй Олкотт и «Дика-оборванца» Горацио Алджера (Horatio Alger, 1868)¹⁶. Упомянув многочисленные имена авторов, писавших в то время (Говард Пиз, Хелен

¹⁴ Cart M. Young Adult Literature: From Romance to Realism. – Chicago: ALA Neal-Schuman, 2016. – P. 8.

¹⁵ Ibid. P. 46.

¹⁶ Ibid. P. 8.

Бойлстон), М. Карт выделяет роман Морин Дейли «Семнадцатое лето» (Seventeenth Summer, 1942)¹⁷, поскольку тот породил многочисленных подражателей, таких как Бэтти Каванна «Шестнадцать лет»¹⁸ (Going on Sixteen, 1946) и Розамонд дю Жарден «Практически семнадцать»¹⁹ (Practically Seventeen, 1949).

Среди романов для юношей того времени приводятся в пример романы Генри Грегора Фелсена «Хот-род» (Hot Rod, 1953), «Стрит-род» (Street Rod, 1953), «Краш клуб» (Crash Club, 1958), Роберта Хайнлайна «Ракетный корабль Галилео» (Rocket Ship Galileo, 1947), «Космический кадет» (Space Cadet, 1948), «Красная планета» (Red Planet, 1949), а также Андре Нортон «Сын звёздного человека» (Star man's son, 2250 a.d., 1953)²⁰.

Собственно юношеская художественная литература в ее современном понимании возникла в Америке в 1960-е годы после публикации книги С. Е. Хинтон «Изгой» (1967). Этот роман показывает более правдивую, темную сторону подростковой жизни, которая не часто была представлена в художественных произведениях того времени. Как отмечает Майкл Карт, основой его успеха стало преодоление разрыва между пониманием современных подростковых проблем авторами книг и реальными проблемами современных подростков: «Огромный успех Хинтон был достигнут благодаря тому, что ей удалось преодолеть этот разрыв и, давая вымышленные аналоги реальным подросткам, которых она знала, ввести в художественную литературу young adult новые типы «реальных» персонажей <...>»²¹.

В 1970-х годах подростковая литература стала самостоятельным жанром. Наиболее популярными его темами являются дружба, любовь, сексуальные интересы и семейная жизнь, достижение совершеннолетия,

¹⁷ Cart M. Op. cit. P. 11.

¹⁸ Ibid. P. 14.

¹⁹ Ibid. P. 15.

²⁰ Ibid. P. 19–20.

²¹ Ibid. P. 29.

проблемы самоидентификации и индивидуальности, а также жизни и смерти, кроме того в рамках жанра затрагиваются многие социальные проблемы.

Если первоначально основная масса литературы для молодежи представляла несколько рафинированный образ подростков, живущих в благополучных семьях и беспокоящихся лишь о приглашении на школьный бал, то начиная с 80-х появляется жанр «новый реализм». Особенность данного жанра состоит в том, что он затрагивает персонажей и конфликты, связанные с употреблением наркотиков, сексом и подростковой беременностью, разводом, самоубийствами, психическими заболеваниями, и добро не всегда торжествует над злом. В противовес прежним героям подростковых произведений – персонажам из среднего класса – новые имели в основном низкий социально-экономический статус²²).

Е. М. Бутенина пишет, что «Роман о подростке стал осмысляться в США как важная часть национальной словесности с середины XX в. <...>»²³. Уже упомянутый нами М. Карт называет 70-е золотым веком подростковой литературы, а 90-е – ее возрождением²⁴.

1.1.3. ЛГБТ-персонажи в американской литературе для подростков (young adult)

Что касается наличия в книгах этого направления ЛГБТ-персонажей, то К. М. Уикенс, автор диссертации «Квир-литература для подростков: изучение сексуального меньшинства в современной реалистической художественной литературе в период с 2000 по 2005 год» («Queering young adult literature: examining sexual minorities in contemporary realistic fiction between 2000-2005»), ссылаясь на исследования Л. А. Клайда и М. Лоббана, упоминает лишь о двух

²² Cart M. Op. cit. P. 51.

²³ Бутенина Е. М. Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке // Вестн. Пермск. ун-та. – 2016. – Вып. 2(34). – С. 94.

²⁴ Cart M. Op. cit. P. 51.

книгах, написанных до 1970-х годов – «Китайский сад» (The Chinese Garden, 1962, 1999) Розмари Мэннинг и «Я доберусь туда, лучше бы поездка того стоила» (I'll Get There, It Better Be Worth the Trip, 1969) Джона Донована²⁵.

Кроме того, К. М. Уикенс ссылается на исследователей, отмечающих крайне негативное изображение гомосексуальных персонажей до 1982 года: «Дж. Гудмен рассмотрел двадцать две книги детской литературы, опубликованные в период с 1969 по 1983 год с участием персонажей лесбиянок или геев, обнаружив, что большинство из них связаны с негативными сообщениями или стереотипами, "одиночеством и мрачностью гомосексуальной жизни; или взрослые персонажи изображаются как гомосексуальные вербовщики или хищники»²⁶.

Автор диссертации приводит цитаты из работы Ф. Ханкеля (Hankel) и Дж. Каннингема (Cunningham), демонстрирующие невозможность написания книги о подростках-гомосексуалах со счастливым концом в 70-х: «Я хотел, чтобы Уорд и Том любили друг друга, жили долго и счастливо, и именно так я закончил ее. Но издатели не позволили мне этого сделать. По их словам, это показывало возможность счастливого конца гомосексуальных отношений, и это может быть опасно для молодых людей, балансирующих на грани...»²⁷.

Л. А. Клайд и М. Лоббан отмечают, что 1982 год стал своеобразным водоразделом, когда гомосексуальность перестала изображаться как проблема и фокус переведен на гомофобию: «То есть книги, как правило, рассматривают гомосексуализм не как "проблему", а скорее принимают его как один из аспектов разнообразия человечества»²⁸. А образ ЛГБТ-персонажей стал значительно более положительным: «изображения взрослых геев и лесбиянок

²⁵Wickens C. M. Queering young adult literature: examining sexual minorities in contemporary realistic fiction between 2000-2005: Dissertation... Ph.D. / Texas A&M University. – Texas, 2007. – P. 60.

²⁶ Wickens C. M. Op. cit. P. 62-63.

²⁷ Ibid. P. 64.

²⁸ Ibid.

изменились от эмоционально лишенных, стереотипных карикатур 1970-х годов к эмоционально стабильным и психически здоровым людям»²⁹.

Это с одной стороны является важным штрихом к пониманию развития тематики young adult в США, с другой – обрисовывает исторический фон событий исследуемого нами романа, действие которого происходит как раз в 1987 году (действие фильма – в 1983).

Таким образом мы кратко обозначили генезис young adult и выяснили, что литература о подростках характеризуется значительной долей рефлексивного, исповедального повествования.

1.2. Основные тенденции в современном кинематографе Голливуда. Экранизации и квир-кино

Голливудские фильмы долгое время занимают основную долю в мировой киноиндустрии, а премия Американской Академии кинематографических искусств и наук «Оскар» (The Academy Awards) считается одной из самых престижных кинопремий.

Исследуемая нами экранизация романа А. Асимана с одноименным названием – «Назови меня своим именем» («Call me by your name») – была создана итальянским кинорежиссером Лукой Гуаданьино в 2017 году и также была номинирована на Оскар в категориях «Лучший фильм», «Лучший актёр», «Лучшая оригинальная песня», «Лучший адаптированный сценарий» и победила в последней из них³⁰. Даже номинация на Оскар считается высоким достижением в мире кино и говорит о признании кинокритиками качества и художественной ценности того или иного фильма.

²⁹ Wickens C. M. Op. cit. P. 65.

³⁰ The Academy of Motion Picture Arts and Sciences [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2018>. – (Дата обращения: 28.02.2021).

Кратко охарактеризуем современное состояние американского института кино, в контексте которого и появилась данная экранизация.

Кинокритик А. Долин говорит о десяти основных тенденциях современного кинематографа вообще, вне национальных рамок: девальвации авторства, ведущей позиции этики (а не эстетики), актуальности политического кино, внимании к различного рода меньшинствам, расширению географических границ на восток, изменении географических приоритетов в Европе, экспансии 3D, новой роли анимации, девальвации сюжетности, реабилитации документального кино³¹.

Выбор режиссером Л. Гуаданьино именно этой книги для экранизации соотносится с возрастающим вниманием к меньшинствам и увеличением доли ЛГБТ-персонажей в кинопродукции.

В разное время в голливудских фильмах появлялись гомосексуальные персонажи – их показывали то смешными, то отвратительными. В 70-80-х годах главными темами квин-кинематографа были драматические события, связанные с отрицательным отношением к сексуальным меньшинствам.

После 80-х американским режиссёрам стало не интересно снимать гей-кино лишь в контексте борьбы со СПИДом, тематика значительно расширилась. Одной из причин подобных изменений стало возникшее в 1990-х годах направление New Queer Cinema. Распространение гомофобных настроений в обществе в связи с ростом заболеваемости ВИЧ-инфекцией и приход к власти консервативных политиков актуализировали гей-тематику среди молодых инди-режиссеров. Они стремились дать беспристрастную оценку сложившейся ситуации. К New Queer Cinema относят таких режиссеров как Грегг Араки, Гас Ван Сент, Дерек Джармен, Том Кэлин, Исаак Жюльен.

³¹ Долин А. Мировое кино. Тенденции двадцать первого века [Электронный ресурс] // Сеанс. – 2016. – №65. – URL: <https://seance.ru/articles/mirovooe-kino-tendencii-dvadcat-pervogo-veka/>. – (Дата обращения: 05.02.2016).

Это направление оказало большое влияние на Голливудское кино, в результате чего стало возможным получение признания фильмам, затрагивающим гомосексуальную тематику и даже завоевание ими «Оскара». Широкий резонанс вызвал фильм «Горбатая гора» (Brokeback Mountain, 2005) года, который был заявлен в восьми номинациях и победил в трех из них.

Кроме того, внимание к различного рода меньшинствам, характерное для современного американского кинематографа, проявляется в увеличении доли фильмов, поднимающих расовые и этнические проблемы, и завоевание ими наград – «Зеленая книга» (Green Book, 2018), «12 лет рабства» (12 Years a Slave, 2013), а также проблемы гендера и сексуальности – феминистское кино и квир-кино. Например, вопросы гендера затрагивают такие фильмы, как «Девушка из Дании» (The Danish Girl, 2015), «Одинокий мужчина» (A Single Man, 2009).

На данный момент в Голливуде существует «большая пятерка» кинокомпаний, сложившаяся еще в начале 1990-х годов: The Walt Disney Studios, Sony Pictures Entertainment (ранее Columbia Pictures), Warner Bros., Paramount Pictures, Universal Studios. Однако помимо фильмов «основного потока» снимались и инди-фильмы или независимое кино – это профессиональные художественные фильмы, снятые вне системы основных киностудий и отличаются по своему содержанию, стилю и используемым приемам.

С увеличением успеха независимого кино не только на кинофестивалях, но и у широкой публики в 1990-х годах, а также с появлением таких актёров, как Брюс Уиллис, Джон Траволта и Тим Роббинс, на независимые фильмы обратили внимание и голливудские студии.

В настоящее время у каждой крупной студии существует подразделение, которое специализируется на независимом кино и артхаусе: Miramax Films при

студии Диснея, Focus Features при студии Universal, Fox Searchlight при 20th Century Fox.

Исследуемая нами экранизация снята киностудией Sony Pictures Classic, принадлежащей конгломерату Голливуда и специализирующаяся на выпуске инди-фильмов. Совместно с такими компаниями как Frenesy Film Company, M.Y.R.A. Entertainment и Water's End Productions. Warner Bros. Pictures. Мировая премьера фильма состоялась 22 января 2017 года. Сценарий, написанный Джеймсом Айвори, получил премию «Оскар» в номинации «Лучший адаптированный сценарий».

Взаимосвязь литературы и кино была предметом дискуссий с момента появления кинематографа. Такие ученые как Ю. М. Лотман, Б. Балаш, Д. Бордуэлл осмыслили данный феномен с разных позиций. Первые художественные фильмы были экранизациями художественных произведений, и до сегодняшнего дня экранизации остаются неотъемлемой частью мирового кинематографа. Из 90 фильмов, высоко оцененных Американской академией кинематографических искусств и наук (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) до 2018 года, экранизациями являются 57. Показательно, что 38 из них одновременно получили награду и за лучший адаптированный сценарий³². Также за 34 года существования номинации «Лучший киносценарий литературной адаптации» (имеется ввиду с момента появления до 2017 года) в Британской академии кино и телевизионного искусства (The British Academy of Film and Television Arts) 18 лучших фильмов были экранизациями и 9 из них были награждены за лучший адаптированный сценарий³³.

³² Данные получены путем анализа архивной информации о наградах на сайте The Academy of Motion Picture Arts and Sciences [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2018>. – (Дата обращения: 28.02.2021).

³³ Данные получены путем анализа архивной информации о наградах на сайте The British Academy of Film and Television Arts [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.bafta.org/>. – (Дата обращения: 28.02.2021).

1.3. Понятия кинотекста и кинодискурса и их использование в контексте данного исследования

В разное время о произведении киноискусства как о тексте писали Ю. М. Лотман (1973), Ю. Цивьян (1984), Е. Б. Иванова (2000), а в 2004 году Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова выпустили книгу, посвященную изучению кинотекста.

Ю. М. Лотман исследовал кинофильм с точки зрения семиотики. Он полагал, что кинотекст может рассматриваться одновременно как дискретный текст, составленный из знаков, и недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту. Помимо этого, Ю. М. Лотман выделял такие компоненты кинотекста, как кадр и кинофраза. Он также говорит о кино как синтезе изобразительной и словесной повествовательных тенденций и слово является обязательным элементом киноповествования.

Ю. Г. Цивьян в своей монографии «Диалог с экраном» приходит к выводу, что в определенном приближении любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Эту последовательность он называет кинотекстом. Непрерывными сегментами кинотекста являются кадры. Таким образом, «кинотекст – это цепочка ядерных кадров»³⁴.

Е. Б. Иванова также рассматривает кинофильм в качестве текста. В своей диссертации «Интертекстуальные связи в художественных фильмах» она пишет следующее: «кинофильм - это текст, то есть связанное семиотическое пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих

³⁴ Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. – Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. – Тарту: Тартуский ун-т, 1984. – С. 109–111.

собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)»³⁵.

Таким образом, все приведенные выше исследователи центральным структурным элементом кинотекста называют кадр.

Ввиду наличия множества определений и смежных понятий, в первую очередь нам необходимо четко разграничить понятия «кинодискурс», «кинофильм» и «кинотекст». По мнению М. А. Самковой, автора статьи «Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий», понятие «кинофильм» значительно шире понятия «кинотекст» и включает его в себя³⁶. В кинотексте внимание сосредотачивается на лингвистической стороне кинофильма, в то время как «нелингвистическая семиотическая система подробно рассматривается в кинодискурсе»³⁷. Понятие кинодискурс автор статьи определяет следующим образом: «кинодискурс - более широкое понятие, которое включает в себя как кинотекст, так и кинофильм, интерпретацию фильма кинозрителем и тот смысл, что вложили создатели кинофильма»³⁸.

Другой исследователь кинотекста, К. Ю. Игнатов, называет кинематографическим дискурсом весь фильм, взятый как совокупность визуальных, аудио эффектов и вербального наполнения³⁹. Его понимание несколько уже, чем у М. А. Самковой, но оно так же включает основные элементы – кинотекст и кинофильм.

³⁵ Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дисс. ... канд. фил. н. / – Волгоградский гос. пед. ун-т. – Волгоград, 2001. – С. 4.

³⁶ Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 1 (8). – С.136.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: автореферат дис. ... канд. фил. н. / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2007. – С. 8.

Исследователь А. Н. Зарецкая считает, что «более целесообразно рассматривать именно кинодискурс, а не тексты киносценариев, так как при таком подходе предполагается учет вертикального контекста, который может включать в себя прецедентные дискурсы (киносценарии в различных вариантах, другие фильмы этого же жанра или этого же режиссера, книги, по которым снят фильм или которые в нем упоминаются), альтернативные варианты некоторых сцен, комментарии критиков и тому подобное»⁴⁰.

Ведущий исследователь англоязычных кинофильмов С. Козлофф также подчеркивает важность невербальных компонентов фильма и настаивает на их тщательном изучении, считая, что наиболее тесно с вербальным компонентом связана актерская игра, особенности съемки, монтаж и звуковые эффекты, которые и сосредотачивают внимание зрителя на подтексте и не наблюдаются при чтении киносценария или титров⁴¹.

Кроме того, отметим, что кинотекст появляется в результате многократной семиотической трансформации текста, и в основе его лежит авторский литературный сценарий.

Авторский литературный сценарий – это «полноценное художественное произведение, отвечающее специфическим и производственным требованиям фильмопроизводства, где с учётом зрительных и звуковых образов даётся описание эпизодов фильма с диалогом актёров»⁴². Таким образом, текст сценария трансформируется в звуко- и видеоряд.

Авторы книги «Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)» Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова формулируют собственное определение кинотекста, выводя его через составляющие данное явление компоненты: «Кинотекст состоит из образов, движущихся и статических, речи, устной и

⁴⁰ Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дисс. ... канд. фил. н. / Челябинский гос. ун-т. – Челябинск, 2010. – С. 8.

⁴¹ Kozloff S. Overhearing film dialogue. – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. – P. 90.

⁴² Коноплёв Б. Н. Основы фильмопроизводства. – М.: Искусство, 1969. – С. 91.

письменной, шумов и музыки, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве»⁴³. Также авторы выделяют две семиотические системы в кинотексте: лингвистическую и нелингвистическую, первая из которых «представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма – плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка и т.д.) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.), которые выражены при помощи символических знаков – слов естественного языка»⁴⁴. Нелингвистическая система в свою очередь включает звуковую часть (естественные и технические шумы и музыка) и непосредственно сам видеоряд.

Из материала этих двух систем кинотекст создается при помощи «кинематографических кодов, к числу которых относятся ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж»⁴⁵.

Современные исследователи в настоящее время считают, что любой из этих кодов может быть главным элементом режиссерского языка, «посредством которого зрителю будет передана многозначная чувственно-смысловая информация»⁴⁶, в то время как в эпоху немого кино главную роль в этом процессе играл монтаж.

Одной из характерных особенностей кинотекста является коллективное авторство, так как «в его порождении в различной степени участвует весь штат съемочной группы»⁴⁷, и, несмотря на главенствующую роль режиссера, невозможно свести работу всей съемочной группы только к его фигуре.

⁴³Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – С. 19–20.

⁴⁴ Там же. С. 20.

⁴⁵ Там же. С. 21.

⁴⁶ Там же. С. 21.

⁴⁷ Там же. С. 29.

Кроме того, двенадцать имманентных художественному тексту категорий, выделенных В. А. Кухаренко, исследователи Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова рассматривают применительно к кинотексту. Отсюда вытекают следующие особенности кинотекста как текста: членимость на эпизоды, связность, проспекция и ретроспекция, антропоцентричность, фокальная и темпоральная отнесенность, информативность, системность, завершенность, модальность, прагматическая направленность⁴⁸.

На основе общетекстовых признаков авторами книги сформулирована следующая классификация кинотекстов:

1. По адресату:
 - А) по возрастному признаку: детский – семейный – взрослый;
 - Б) по степени закрытости: массовый – элитарный;
2. По адресанту: профессиональный – любительский;
3. По степени оригинальности сценария: оригинальный – переработка (экранизация, ремейк) – развитие (сиквел, приквел, сайдквел);
4. По жанру.
5. По ценности для лингвокультурного общества: прецедентный – непрецедентный.⁴⁹

Также авторы дифференцируют кинотексты на художественные и нехудожественные с точки зрения доминирования индексальных или иконических знаков и речевого стиля: «Художественным является кинотекст, в котором доминируют иконические знаки и стилизованная разговорная речь, нехудожественным – тот, в котором доминируют индексальные знаки и научная или публицистическая речь»⁵⁰.

⁴⁸ Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Указ. соч. С. 33–36.

⁴⁹ Там же. С. 42–44.

⁵⁰ Там же. С. 60.

Подводя итоги вышесказанному, следует сказать, что за основное мы принимаем полное определение, данное в книге Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой, в котором кинотекст понимается как «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и /или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями»⁵¹.

Кинотекст включает в себя лингвистическую (вербальную) и нелингвистическую (невербальную) системы, первая из которых подчиняется общим законам лингвистики и имеет те же языковые особенности, что и книжный текст. Например, сохраняются те же функциональные стили и соответствующие им жанры.

Таким образом, вербальное выражение в кинотексте находят титры, диалоги персонажей, закадровый текст, различного рода надписи; невербальное – внешность, одежда, предметы быта; пейзаж, интерьер, средства передвижения; жест, мимика, пантомимика, проксемика; а также звуковая сторона фильма.

Исходя из точек зрения М. А. Самковой и А. Н. Зарецкой, мы считаем предметом нашего исследования не кинотекст, а кинодискурс, так как мы вслед за А. Н. Зарецкой и С. Козлофф считаем необходимым изучить в сравнении с текстом романа-основы не только текст киносценария, но и невербальные компоненты фильма (актерская игра, особенности съемки, монтаж и звуковые эффекты). Таким образом мы расширяем предмет исследования и учитываем вертикальный контекст: книга, лежащая в основе

⁵¹ Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Указ. соч. С. 37.

фильма; киносценарий и непосредственно финальная версия фильма в виде монтажной записи; другие фильмы этого жанра и этого режиссера; комментарии критиков.

1.4. Понятие интермедиальности

Термин «интермедиальность» впервые употребил С. Кольридж в 1812 году применительно к повествовательной аллегории, а в 1965 году художник Д. Хиггинс использовал его для описания своей художественной деятельности в эссе «Интермедиа»⁵². Под этим термином Д. Хиггинс понимал синтез искусств.

Вклад в разработку теории интермедиальности также внесли такие ученые как Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Деррида, которые, опираясь на труды М. М. Бахтина, занимались исследованиями интертекстуальности. Именно интертекстуальность и лежит в основе каждого понятия интермедиальности.

Понятие «интермедиальность» появилось и закрепилось в философии, филологии и искусствоведении в 1970-х годах, став синонимом к понятиям «интертекстуальность» и «взаимодействие искусств»⁵³.

А. Ю. Тимашков отмечает «формальное» и «структуральное» направление среди немецких исследований интермедиальности. К первому из которых относит теорию И. Пэха: «он понимает интермедиальность как такие связи между медиа, в результате которых происходит их эволюция. При взаимодействиях медиа выявляются их специфические черты, а также формируются новые медиа»⁵⁴. Структуральный же подход, по мнению

⁵² Higgins D. *Intermedia*. Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins // *Leonardo* – 2001. – Vol. 34. – No.1. – P. 49.

⁵³Исагулов Н. В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации // *Культура слова*. – 2019. – № 1(2). – С. 29.

⁵⁴Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф. дис. ... канд. иск. / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. – СПб., 2012. – С. 9.

исследователя, характерен для теории Ю. Мюллера, изложенной в статье «Интермедиальность. Формы современного культурного общения» (Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, 1996)⁵⁵. В ней определяющим для понятия интермедиальности становится характер взаимодействий медиа.

Н. В. Исагулов приводит в своей статье следующее определение термина, впервые использованное в 2007 году немецко-австрийским славистом Оге А. Ханзен-Лёве в монографии «Интермедиальность в модернизме», и с которым согласно большинство исследователей: «Intermedialität – это перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном или мультимедийном тексте»⁵⁶.

Исследованиями проблемы интермедиальности занимались также Ирина Раевски (Германия), А. Ю. Тимашков и Е. П. Шиньев (Россия).

Нельзя не отметить и влияние на развитие теории интермедиальности идей Герберта Маршалла Маклюэна, в частности идеи импликации и гибридизации, первая из которых подразумевает, что каждый новый медиум оказывается со временем имплифицирован в более новый медиум, а вторая – «способ порождения новой формы в результате взаимодействия двух медиа»⁵⁷.

Как самостоятельное направление интермедиальность выделилась из истории эстетики только в 50–60-е гг. XX в. На развитие интермедиальной теории оказали влияние следующие работы: Оскар Вальцель

⁵⁵ Тимашков А. Ю. Указ. соч. С. 9.

⁵⁶ Исагулов Н. В. Указ. соч. С. 29.

⁵⁷ Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного ун-та. – 2014. – № 389. – С. 39.

«Экспрессионизм и импрессионизм», Кельвин С. Браун «Музыка и литература. Сравнение искусств», Т. В. Адорно «Философия новой музыки».

В настоящий момент нет однозначно установленных границ интермедиальности. Одни исследователи рассматривают данный термин как синоним понятия «взаимодействие искусств», то есть, по заявлению Клауса Клувера, «как всеобъемлющий феномен, который включает в себя все отношения, темы и вопросы, традиционно рассматриваемые в рамках проблемы взаимодействия искусств»⁵⁸.

Й. Шретер предложил применять к проблеме взаимодействия искусств такие интермедиальные дискурсы как: синтез медиа, трансмедиальная и трансформационная интермедиальности, а также онтологическая⁵⁹.

А. А. Хаминовой и Н. Н. Зильберман предлагают использовать интермедиальность не в качестве синонима взаимодействия искусств, а рассматривать как одно из проявлений этого взаимодействия: «более правомерным видится не замен, а включение интермедиальности в общую проблему «взаимодействие искусств»⁶⁰.

Принимая во внимание разнообразие точек зрения, следует уточнить, что в контексте данного исследования мы в некоторой степени опираемся на позицию А. А. Хаминовой и Н. Н. Зильберман, а также используем предложенную ими в статье «Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки» (2014) классификацию интермедиальности. Но в данном случае считаем их понимание интермедиальностью в узком смысле. Нас же интересует взаимодействие искусств и его частное проявление в виде транспозиции. По Й. Шретеру

⁵⁸Clüver C. *Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* / eds. by Jens Arvidson. – Lund: Intermedia Studies Press, 2007. – P. 20–21.

⁵⁹Хаминова А. А., Зильберман Н. Н. Указ. соч. С. 41–42.

⁶⁰Там же. С. 42

дискурс трансформационной интермедиальности, который и принимаем за основу.

Существуют точки зрения, которые считают интермедиальность понятием в большей степени относящимся к сфере литературы. В качестве примера А. А. Хамина и Н. Н. Зильберман приводят высказывание И. Борисовой: «<...> Интермедиальность, предполагающая неравенство «голосов», может осуществляться в полной мере только в вербальном тексте, функционирующем как воспринимающая и передающая инстанция»⁶¹. Кроме того, на данный момент нет единой классификации интермедиальности, а существующие берут за основу взаимодействие разных видов искусства с литературой.

Несмотря на это появляются работы, связанные с новыми медиа, например, Рональд Соэтэр, Джон Бургоньон и Крис Руттен исследуют компьютерные видеоигры с точки зрения единства риторики и видеоряда⁶².

Таким образом, мы считаем возможным использование понятия интермедиальности на разных уровнях – и как термин, включающий в себя все многообразие взаимодействий различных медиумов (синоним термина «взаимодействие искусств»), и в более узком смысле как конкретное проявление этого взаимодействия. В данном исследовании нас интересует интермедиальность в широком понимании, и ее конкретное проявление – интермедиальная (в терминах Н. В. Исагулова «полимедийная») транспозиция – перенос содержательных или структурных объектов в область другого искусства. В данном случае это перенос художественного текста в сферу кинематографа.

Так как главной целью нашей работы является сравнительный анализ литературного текста и его экранизации, относящихся к разным медиумам, мы

⁶¹ Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Указ. соч. С. 42.

⁶² Там же.

считаем целесообразным использовать для этого метод интермедиального анализа.

Под интермедиальным анализом, вслед за В. О. Чуканцевой, мы понимаем «разбор отношений и форм взаимодействия языков разных видов искусства»⁶³.

В. О. Чуканцова также дает план интермедиального анализа литературного произведения, который возможно применить и к другим видам искусства – в данном случае при анализе произведений кинематографа и литературы. Данный план состоит из трех пунктов:

- 1) выбор общей категории анализа для рассматриваемых произведений разных видов;
- 2) определение общего для них уровня (или нескольких уровней) анализа;
- 3) анализ средств, приемов и техник художественной выразительности произведений одного вида искусства в их преломлении/воплощении в произведении другого вида искусства⁶⁴.

В соответствии с приведенным планом мы выбрали для анализа несколько категорий (идейно-тематическое содержание, художественный образ, художественный стиль, художественная форма) и определили следующие общие уровни: композиция, нарратив, система персонажей, художественная деталь. Далее мы планируем проанализировать средства, приемы и техники художественной выразительности исследуемого литературного произведения в их воплощении в экранизации (приемы передачи идейно-тематического содержания, реализация стилевых особенностей автора романа в кинотексте).

⁶³Чуканцова В. О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – №108. – С. 141.

⁶⁴ Там же. С. 143.

1.5. Экранизация и ее корреляция с литературной основой

Рассмотрим существующие определения данного понятия и точки зрения на его содержание. Энциклопедический словарь кино дает следующее определение экранизации – это «интерпретация средствами кино произведений иного рода искусства: прозы, драмы, поэзии, театра, оперы, балета»⁶⁵.

В. И. Мильдон в книге «Другой Лаокоон» существенно уточняет приведенное выше определение: «Экранизация предполагает такой перевод одной эстетической системы (словесной) на язык другой (экранной), в результате которого в оригинале открываются смыслы, не доступные первоначальному словесному анализу»⁶⁶.

В другой своей статье под названием «Что же такое экранизация?» В. И. Мильдон настаивает на разграничении понятий экранизации и интерпретации. Если экранизация открывает новые смыслы, заложенные автором, но не увиденные читателем, то интерпретация «раскрывает индивидуальность интерпретатора, а не автора»⁶⁷.

Таким образом, в понимании исследователя экранизация представляет собой «прибавления к смыслам оригинала, прочтение в нем того, чего прежде не догадывались прочесть и что стало возможным благодаря особенностям киноязыка»⁶⁸.

Эта точка зрения на соотношение литературы и кино является одной из трех основных. Приведем и две других позиции по данному вопросу. Первая из них – понимание экранизации как передача (пересказ) литературного текста средствами кинематографа. И. Маневич, придерживающийся данной точки

⁶⁵ Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – С. 510.

⁶⁶ Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: Эстетика экранизации. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 206.

⁶⁷ Мильдон В. И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. – 2011. – № 3. – С. 11.

⁶⁸ Там же. С.13.

зрения, дает следующее определение экранизации: «такая форма киноискусства, в которой ее автор, не выходя из рамок литературного оригинала, воссоздает его на экране специфическими средствами киноискусства»⁶⁹.

Е. И. Григорьянц высказала качественно иную позицию по этому вопросу. Ее определение звучит следующим образом: «Экранизация – это своеобразный вариант интерпретации книжного текста, образное воплощение понимания его режиссером»⁷⁰.

Также мы принимаем во внимание классификацию Г. А. Поличко, который выделяет прямую экранизацию, экранизацию «по мотивам» и общую киноадаптацию⁷¹.

Если прямая экранизация отражает подход И. Маневича, то экранизация «по мотивам» не предполагает буквального перенесения книги на экран, а общая киноадаптация дает режиссеру еще большую свободу действий, так как литературное произведение в этом случае является лишь основой для киносценария.

Принимая во внимание, что исследуемый нами фильм является экранизацией «по мотивам», мы не вправе требовать от него предельной точности, тем не менее авторский замысел должен быть в некоторой мере сохранен. Как говорит Т. И. Дмитрук, такая экранизация стремится показать «знакомое произведение в новом ракурсе»⁷².

Кроме того, существуют подход, в основе которого понимание экранизации как продукта интерсемиотического перевода. В рамках этого подхода сформулировано следующее определение: «экранизация как один из

⁶⁹ Маневич И. М. Кино и литература. – М.: Искусство, 1966. – С. 53.

⁷⁰ Григорьянц Е. И. Книга в контексте современной культурной коммуникации // Книга: исследования и материалы. Сб. 82. – М.: Наука, 2004. – С. 54–55.

⁷¹ Поличко Г. А. Основы кинематографических знаний на уроках литературы в средней школе. – Курган, 1980. – С. 51–69.

⁷² Дмитрук Т. И. Текст и экранизация: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций) // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2019. – №1 (31). – С. 97.

видов интерсемиотического перевода представляет собой перевод системы внутренних взаимосвязей текста оригинала, объединяющих в одно целое его план содержания и план выражения, в систему внутренних взаимосвязей кинотекста, создаваемого с помощью иных выразительных средств»⁷³. Это положение основано на представлении об экранизации как креолизованном тексте, т.е. таком, который «содержит или может содержать элементы других семиотических систем»⁷⁴. Отсюда И. В. Коваленко заключает, что «в кинофильме как синкретическом тексте эффекты смысла создаются в процессе взаимодействия его вербальной и невербальных составляющих, в связи с чем они должны анализироваться на всех уровнях (от абстрактных глубинных семионарративных до конкретных дискурсивных на текстовой поверхности)»⁷⁵. Мы, следуя этому положению, так же считаем необходимым для полноты анализа рассмотреть вербальную и невербальную системы кинотекста.

«Адекватность» экранизации исходному литературному произведению, как указывает К. Ю. Игнатов в своей диссертации «От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале)», складывается из передачи идейно-художественного содержания и авторского стиля⁷⁶.

Для анализа передачи авторского стиля К. Ю. Игнатов предлагает метод сопоставления интертекстуальных словосочетаний, трансформация которых описывается с помощью терминов из теории перевода: дословное сохранение, опущение, добавление, замена (генерализация/конкретизация/аналогия),

⁷³ Коваленко И. В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы // Известия ВГПУ. – 2011. – №2. – С. 52.

⁷⁴ Там же. С. 50.

⁷⁵ Там же. С. 52.

⁷⁶ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... канд. фил. н. / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2007. – С. 7.

перестановка, комплексное преобразование⁷⁷. Основной вывод К. Ю. Игнатова следующий: «при транспозиции текста литературного произведения на экран показателем сохранения стиля может служить сохранение семантики интертекстуального словосочетания, его категориальных свойств и выполняемой в тексте функции»⁷⁸.

Кроме того, имея ввиду долгий путь прохождения литературного сценария, созданного сценаристом, к готовому фильму через киносценарий и режиссерскую версию сценария, К. Ю. Игнатов считает целесообразным создание монтажной записи фильма и именно ее использование при сопоставительном анализе текста романа и вербальной составляющей фильма. Тем не менее анализ авторского стиля не сводится к анализу преобразований интертекстуальных словосочетаний. Данный анализ является лишь одним из критериев сохранения или несохранения авторского стиля.

В статье Т. Н. Романовой и Л. И. Черемных «Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения» предлагается сопоставление художественного текста и его экранизации по критериям, взятым из литературоведения, а именно: сюжет, время и место действия, образы героев, атмосфера, речь героев, тема и идея.

Рассмотрев разные точки зрения на изучаемый предмет, мы рассматриваем экранизацию в качестве креолизованного текста, являющегося продуктом интерсемиотического перевода, большая роль в котором принадлежит раскрытию режиссером дополнительных смыслов литературной основы, что, следовательно, не подразумевает строгого следования всем особенностям исходного художественного текста.

⁷⁷ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля // Вестник МГУ. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 2. – С. 68–72.

⁷⁸ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля. С. 72.

Глава 2

2.1. Поэтика романа А. Асимана «Назови меня своим именем»

Опираясь на положение К. Ю. Игнатова об адекватности экранизации ее литературной основе, высказанное нами в параграфе «Экранизация и ее особенности», мы считаем необходимым провести анализ идейно-художественного содержания и авторского стиля исследуемого романа. Анализ авторского стиля произведения мы проводим в двух аспектах – в контексте стилевых тенденций эпохи, а также используя предложенный исследователем метод сопоставления интертекстуальных словосочетаний в качестве одного из критериев передачи авторского стиля. Кроме того, нам представляется необходимым провести и анализ системы персонажей романа для дальнейшего сопоставления с их реализацией в экранизации.

2.1.1. Идеино-тематическое содержание романа и его трансформация в кинотексте

Основными составляющими идейно-тематического содержания романа являются такие понятия как тема, проблема и идея. Тема, по определению Б. В. Томашевского, это «единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей»⁷⁹.

А. Б. Есин понимает под темой «объект художественного отражения, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействия человека с обществом в целом, с природой, бытом и т.п.), которые как бы переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют объективную сторону его содержания»⁸⁰.

⁷⁹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. – С. 176–178.

⁸⁰ Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2000. – С. 22.

Центральной темой в произведении А. Асимана мы считаем тему любви, поскольку остальные помогают наиболее полно ее раскрыть: тема памяти и времени, поиска идентичности. Память главного героя наполнена воспоминаниями о первой любви и проживанием этого чувства в течение всей жизни, тема уходящего и упущенного времени появляется опять же в связи с воспоминанием о юношеской любви. Элио познает себя и взрослеет через проживание этого чувства, которое помогает ему раскрываться с новой стороны.

А. Асиман затрагивает тему времени через саму структуру текста, постоянные возвращения и повторения на разных уровнях – композиционном, лексическом (в диалогах главных героев).

Также в произведении прослеживается тема семьи и взаимоотношений с родителями. Мы видим семью Элио как достаточно либеральную, а профессора Перлмана как понимающего и мудрого отца. О семье Оливера мы знаем только с его слов, но этого достаточно, чтобы понять их консервативный настрой в отношении сексуальности: «Ты счастливчик. Мой [отец] отправил бы меня прямиком в исправительное учреждение»⁸¹.

Говоря о романной проблематике, А. Б. Есин предлагает обращать внимание в первую очередь на динамику: «Еще одной важнейшей чертой романной проблематики, отличающей ее прежде всего от проблематики социокультурной, является акцент не на статике, а на динамике, на различного рода изменениях – либо во внешнем положении человека, либо в его эмоциональном мире, либо в его «философии», точке зрения на действительность»⁸². Динамика исследуемого нами романа заключена в первую очередь в становлении главного героя, его взрослении на протяжении романа.

⁸¹ Асиман А. Назови меня своим именем / пер. с англ. А. Захарьевой. – М.: Popcorn books, 2019. – С. 330.

⁸² Есин А. Б. Указ. соч. С. 31.

Проблематика романа связана с влиянием любви на жизнь человека и любовь показана А. Асиманом как естественное и прекрасное чувство, прикосновение к чужой душе, слияние двух людей в этом чувстве настолько, что они готовы обменяться именами и теряют понимание, где заканчивается один человек и начинается другой: «двое нуждаются не только в близости, но и в полном единении, при котором один становится другим. Быть тем, кто я есть, из-за тебя. Быть тем, кем был он, – из-за меня»⁸³. Любовь в романе А. Асимана это любовь-страсть и любовь-дружба, не связанная с полем и не ограниченная им.

Однако любовь в этом романе тесно сплетена не только с наслаждением, но и с болью утраты. С этим связана проблема ценности любого полученного опыта, принятия и своих чувств в целом, и их окончания. Но устами профессора Перлмана А. Асиман говорит читателю, что эта боль и этот опыт становится частью нас и, заглушая ее в себе, мы с каждым разом теряем частицу себя, становимся все равнодушнее: «В попытке скорей оправиться от случившегося мы убиваем в себе так много, что к тридцати годам оказываемся ни с чем, - и каждый раз, начиная заново, обнаруживаем, что можем предложить все меньше. Однако бесчувственность во имя бесчувственности – пустая трата жизни»⁸⁴. По мнению писателя, мы должны принять и полюбить даже и эту боль, поскольку она делает нас живыми.

Весь роман показывает нам, что первая любовь ранит отсутствием продолжения отношений, но герои не впадают в отчаяние, они принимают боль как часть своей жизни.

Таким образом, проблематику романа составляют следующие проблемы:

- 1) Проблема сущности любви;

⁸³ Асиман А. Указ. соч. С. 214.

⁸⁴ Там же. С. 325–326.

- 2) Проблема преодоления времени (тесно связанная с осознанием и проживанием утраты);
- 3) Проблема самоидентификации и взросления.

Говоря об идейной стороне романа невозможно не упомянуть трагический пафос, которым проникнуто произведение, ощущение утраты.

Художественная идея, по определению А. Б. Есина, это «главная обобщающая мысль или система таких мыслей»⁸⁵.

Авторы статьи «Проблема подростковой самоидентичности в романе Андре Асимана «Назови меня своим именем» А. Р. Власова и А. А. Шевченко, основываясь на концепции О. А. Джумайло, трактуют данное произведение как «исповедальный (личный) роман, в котором особое звучание приобретает «бытие страдающего человека», проблема поиска, определения себя самого, своей идентичности»⁸⁶.

Мы также считаем, что роман имеет исповедально-философское начало, поскольку, как пишет О. И. Джумайло в своей диссертации об английском исповедально-философском романе, «важна установка на эпизоды экзистенциальной значимости, на воспоминания травматического характера, складывающиеся в особый сюжет»⁸⁷. По исследованиям С. Рэдстоун вопросы утраты, стыда и вины составляют ядро исповедального дискурса⁸⁸.

Разлученность с возлюбленным, невосполнимость утраченного времени (юности) лежат в основе психологического конфликта, выражающегося в основном в последней части романа.

⁸⁵ Есин А. Б. Указ соч. С. 40.

⁸⁶ Власова А. Р., Шевченко А. А. Проблема подростковой самоидентичности в романе Андре Асимана «Назови меня своим именем» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур. – Пермь: ПГНИУ, 2018. – С. 50.

⁸⁷ Джумайло О. А. Английский исповедально-философский роман 1980-2000 гг: дис. ... д-ра фил. наук / Южный федеральный ун-т – Ростов-на-Дону, 2014. – С. 32.

⁸⁸ Radstone, S. Cultures of Confession // Cultures of testimony: turning the subject inside out. Modern Confessional Writing. Newcritical essays. – London and New York: Routledge, 2006. – P. 168.

Авторы статьи А. Р. Власова и А. А. Шевченко ссылаются на двух исследователей, чья позиция важна и для нас: на Б. М. Проскурнина, который «связывает проблему самоидентичности постмодернистского героя «с самопознанием осмыслением окружающего мира и самого себя в контексте времени»⁸⁹ и К. Калета («Для обретения своей идентичности герой может «познать себя через осознание собственного тождества миру и другим»⁹⁰). Вслед за вышеупомянутыми исследователями мы можем связать проблему поиска идентичности в романе «Назови меня своим именем» и с точкой зрения Б. М. Проскурина, и с взглядом К. Калета, так как Элио осмысливает и познает себя и в контексте времени (что отсылает нас ко второй важной проблеме романа), и в сопоставлении себя с другими.

Авторы статьи также подчеркивают различие в понимании категории «Другого» в экзистенциализме Ж.-П. Сартра и в исследуемом романе: «Ж.- П. Сартр позиционировал «Других» как неотъемлемую составляющую бытия человека, но подчеркивал ее разрушительное начало («Ад — это другие»), а для Элио – героя Андре Асимана, «Другой» и процесс идентификации с ним являются способом существования, средством постижения подростком (Элио) себя самого»⁹¹.

«Другой» в контексте романа это прежде всего Оливер. Элио сам осознает это: «Оливер был моим потайным ходом к самому себе – как катализатор, который превращает нас в тех, кто мы есть, <...>, как сердце другого человека, с которым мы становимся похожи на самих себя даже больше, чем до пересадки»⁹².

С проблемами сущности любви и самоидентификации личности сопряжен мотив возвращения. Любовь к Оливеру как «возвращение домой» многократно повторяется через метафоры о троянцах и лестригонах («это

⁸⁹ Власова А.Р., Шевченко А.А. Указ. соч. С. 51.

⁹⁰ Там же. С. 51.

⁹¹ Там же. С. 53.

⁹² Асиман А. Указ. соч. С. 214.

словно возвращение домой, после многих лет среди троянцев и лестригонов»⁹³), изгнания («отними у них эту близость – и galut, на иврите «изгнание», «рассредоточение»⁹⁴), обладания телом («А может, я хочу проскользнуть в него [тело] и обладать им, как своим собственным? Как в тот день, когда я надел твои плавки, а потом снял, мечтая лишь об одном – так, как никогда ни о чем не мечтал, - чтобы и ты проскользнул в меня, словно мое тело и есть твои плавки, твой дом»⁹⁵).

Жизнь без Оливера как метафора долгих лет скитаний вдали от дома получает продолжение в аналогиях с комой, параллельной жизнью и Рипом ван Винклем, персонажем В. Ирвинга, который, как известно, стал символом отставшего от времени человека, проспавшего полжизни: «Видеть тебя здесь – как проснуться после двадцатилетней комы. <...> Твое лицо в зеркале – бледное, как у Рипа ван Винкля. Но вот в чем штука: ты по-прежнему на двадцать лет моложе, чем все собравшиеся вокруг»⁹⁶.

Исследователи обращают внимание на повторяющиеся упоминания «Метаморфоз» Овидия, на связь Элио и Оливера с Нарциссом и Эхо (у Закари Джанелл). Продолжая нарциссические параллели, Эд. Майнес в обзоре на исследуемую нами книгу предлагает трактовать название романа как любовь к самому себе: «Мадам де Сталь считала любовь «самолюбием на двоих», и, возможно, это один из способов понять название изящного первого романа А. Асимана»⁹⁷.

3. Джаннел сопоставляет героев романа с героями мифа о Нарциссе и Эхо, подробно рассматривая как Элио и Оливер сначала поочередно берут на себя роль Эха: посредством многочисленных повторений в диалоге друг с

⁹³ Асиман А. Указ. соч. С. 32.

⁹⁴ Там же. С. 83.

⁹⁵ Там же. С. 107.

⁹⁶ Там же. С. 348.

⁹⁷ Minus Ed. Cris de Coeur. Call Me by Your Name by André Aciman // The Sewanee Review. – 2008. – Vol. 116. – No. 2. – P. 40.

другом (Оливер отвечает на реплики Элио повторением тех же слов), произнесения вслух тех фраз, что Элио вкладывает в уста Оливера в своих снах, попытки Элио выразить себя посредством музыки постоянно изменяя мелодию⁹⁸. Элио также выкрикивает «Убей меня, если я остановлюсь»⁹⁹, в ответ на слова, услышанные от Оливера во сне: «Ты убьешь меня, если остановишься»¹⁰⁰, и сам сравнивает короткую жизнь этих слов наяву с жизнью эха «которое, отразившись от скал города Б., отправлялось гулять куда-то далеко»¹⁰¹.

Оба героя также берут на себя и роль Нарцисса: «На самом деле мы узнаем, что знаки, которые они неправильно понимают, в значительной степени являются знаками, которые каждый сам использует для выражения привязанности, так что они почти буквально влюблены в свои собственные отражения»¹⁰².

Если А. Асиман, упоминая Гераклита, не использует прямо одно из его самых известных изречений о невозможности войти в одну реку дважды, то Л. Гуаданьино делает его предметом исследований Оливера, напрямую вводит в диалог между главными героями и даже в прямом смысле заставляет героев войти в холодную горную реку перед их первым поцелуем, что призвано более рельефно показать реализацию мыли Гераклита – это никогда не сможет повториться.

Если обратиться к различным трактовкам, то ближе всего нам понимание М. К. Мамардашвили, который предлагает трактовать это изречение Гераклита следующим образом – мы не можем не участвовать в ситуации, не можем посмотреть на нее со стороны и снова в нее вернуться:

⁹⁸ Gianelle Z. *Symptotic Love?: Classical reception in Call me by your name: Dissertation...* MA. / The University of Arizona. – Arizona, 2019. – P. 28–31.

⁹⁹ Асиман А. Указ. соч. С. 167.

¹⁰⁰ Там же. С. 166.

¹⁰¹ Там же. С. 167.

¹⁰² Gianelle Z. *Op. cit.* P. 31.

«То, что мы называем рекой, есть то, в чем мы уже проучаствовали и что сами во многом индуцировали, навели»¹⁰³. С другой стороны: «обратно вернуться, то есть сделать вид, как если бы ничего не было, мы тоже не можем»¹⁰⁴. Таким образом, гераклитовская река – это неуловимая непрерывность внутри целого, однако сами вещи неизменны. Ни прошлого, ни будущего не существует, только здесь и сейчас, а человек не может выйти из бытия.

Философская идея романа – невозможность оказаться вне времени, вне бытия и самоценность любого опыта человеческой жизни остается в экранизации посредством сохранения диалога Элио с отцом и косвенно через атмосферу «ускользающей юности», которой наполнен фильм. Однако поиску идентичности уделяется намного меньше времени в фильме, о чем будет сказано в нашей работе позже.

Еще одним важным моментом, на который обратил внимание Грегори Кларк, автор диссертации «Ожидание квир перемены: Гендерная идентичность через перформативное ожидание и будуарный хронотоп в «Назови меня своим именем» («Waiting for a queer change: Gender identity through performative waiting and the Boudoir Chronotope in Call Me By Your Name»), это мотив ожидания в романе. Г. Кларк говорит о «пробуждающем» воздействии ожидания на человека: «В ожидании мы «пробуждаемся к подавленным ритмам продолжительности и, таким образом, также к более глубокому измерению нашего существа». Мы начинаем отчетливо осознавать, как проходит время, и «пробуждаемся» к этому более глубокому ощущению присутствия»¹⁰⁵. По мнению исследователя, А. Асиман с помощью данного

¹⁰³ Мамардашвили М. К. Лекции по античной философии. – М.: Прогресс-Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. – С. 103.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Clarke G. R. Waiting for a queer change: Gender identity through performative waiting and the Boudoir Chronotope in Call Me By Your Name [Электронный ресурс] Theses... В.А. / Edith Cowan University. – Perth, 2019. – P. 18.

мотива характеризует Элио и показывает, как, экспериментируя со своей ролью ожидающего любовника, он становится все более активным.

Посредством ожидания, как утверждает Г. Кларк, Элио выходит из бинарной оппозиции феминного и маскулинного, совмещая обе эти позиции: «Скорее, когда Элио повторяет акт ожидания, он совершает «отмену» и «переделку» своего ожидаемого пола, смещая «женские» и «мужские» нормы, поскольку он создает новые возможности переделать свою гендерную идентичность вне бинарии; он одновременно и мужчина, и женщина»¹⁰⁶. Также Г. Кларк предполагает, что цель данного тропа – проиллюстрировать разницу в возрасте героев и охарактеризовать Элио как более молодого и неопытного партнера¹⁰⁷.

Активное ожидание Элио доставляет ему и боль, и наслаждение одновременно: «Я надеялся, хотя, возможно, именно этого всегда и хотел – ждать. Ждать вечно»¹⁰⁸.

Исследователь Закари Джанелл в своей диссертации «Симпатичная любовь?: Классическая рецепция в «Назови меня своим именем» («Symptotic Love?: Classical reception in Call me by your name») отмечает, что «фильм Л. Гуаданьино следует уранийской традиции идеализации греческой педерастии в своей репрезентации отношений Элио и Оливера»¹⁰⁹, а «уранизм и греческая педерастическая поэтика в фильме еще больше эротизирует разницу в возрасте между Элио и Оливером; она шире, чем А. Асиман представляет ее в книге»¹¹⁰. Таким образом, по мнению исследователя, акцент в фильме смещен со «стремления А. Асимана использовать особые аллюзии на греческую и римскую литературу для дестабилизации гендера и гендерных

¹⁰⁶ Clarke G. R. Op. cit. P. 29.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Асиман А. Указ. соч. С. 56.

¹⁰⁹ Gianelle Z. Op. cit. P. 13.

¹¹⁰ Ibid.

отношений»¹¹¹ на репрезентацию отношений героев как современной интерпретации греческой педерастии.

Поднятие бронзовой статуи из моря автор упомянутой выше диссертации идентифицирует как отсылку к стихотворению американского уранийского писателя Джорджа Эдварда Вудберри о «прекрасном бронзовом мальчишке», который идеализирует греческую педерастию¹¹².

Параллели с греческой педерастической традицией у Л. Гуаданьино действительно легко считываются: это и кадры греческих и римских скульптур, которые просматривают герои, и те же снимки скульптур во вступительных титрах, и сцена с подъемом бронзового мальчишка и то, как Оливер обводит пальцами губы скульптуры, а после, в сцене на откосе – губы Элио. Кроме того, единственный эпизод снятый с использованием параллельного монтажа – сцена просмотра снимков скульптур Оливером и в это же мгновение чтение Элио записки с назначением ночной встречи, намекают на то, что Элио является своеобразным воплощением греческой статуи в воображении Оливера.

Символическое отождествление персика и Элио через метафору преждевременного созревания в романе перенесено и в кинотекст¹¹³.

Одной из наиболее заметных трансформаций при экранизации, о которой говорит З. Джанелл, является смена фокусировки с Оливера как объекта желания в романе на Элио – в фильме¹¹⁴. Однако мы не склонны согласиться с утверждением исследователя о том, что Л. Гуаданьино, сделав Элио объектом пристального наблюдения, дает нам причину сомневаться в желании самого Элио физической близости. Мы считаем, что такой «пристальный взгляд» лишь добавляет понимание того, что и Элио для

¹¹¹ Gianelle Z. Op. cit. P. 8.

¹¹² Ibid. P. 14.

¹¹³ Ibid. P. 18.

¹¹⁴ Ibid. P. 18.

Оливера также желанный объект (что на протяжении романа, написанного с позиции Элио, понять достаточно сложно).

Также мы не согласны с автором в оценке отношений героев фильма как ассиметричных и явно покровительственных в отношении Элио. Нам все еще демонстрируется беспомощность Оливера в отношении своих чувств, его скрытая нерешительность, а также вполне равный интеллектуальный уровень героев. И даже если в фильме это показано менее ярко, чем в тексте романа, нет оснований утверждать, что Оливер доминирует как старший.

Зеркало в экранизации Л. Гуаданьино становится символом восприятия отца в качестве повзрослевшей копии Элио и вместе с тем намекает на отражение Оливера и Элио друг в друге («символ межличностной связи и рефлексии между Элио и Оливером»¹¹⁵).

Когда Элио входит в комнату отца поговорить, мы видим его сперва в отражении зеркала, рядом со своим отцом. Это то же самое зеркало, которое было за спиной Оливера, когда Элио и Оливер впервые встречаются. Мы можем заметить симметрию этих сцен и их противопоставление. Вначале мы видим на диване под зеркалом юного Оливера, будущую любовь героя, а в конце уже отца Элио как напоминание о неизбежности старости. Кроме того, в монологе профессора Перлмана также говорится о быстротечности юности и необходимости наслаждаться полученной любовью, не растрчивая сердце в печалях.

Выводя таким образом на первый план высказывание Перлмана, Л. Гуаданьино делает тему «ускользающей» молодости и красоты ведущей. Он намеренно эстетизирует, показывает эротизированные изображения греческих скульптур, персики и любовь героев, завершая все это монологом отца, отсылающим к Гераклиту и его высказыванию «дважды тебе не войти в

¹¹⁵ Gianelle Z. Op. cit. P. 21.

одну и ту же реку»¹¹⁶. В этом мы видим отсылку к фильму другого знаменитого режиссера – Б. Бертолуччи, «Ускользящая красота».

Сам режиссер не отрицает, что вдохновлялся работами Б. Бертолуччи. Среди прочих он также упоминает Жана Ренуара, Жака Риветта, Эрика Ромера¹¹⁷.

Стоит также сказать, что Л. Гуаданьино рассматривает «Назови меня своим именем» как заключительную часть своей кинотрилогии, в которую также входят фильмы «Я – любовь» («I am love», 2009) и «Большой всплеск» («A Bigger Splash», 2015)¹¹⁸. Если первые два рассказывали о всепоглощающей страсти, приводящей лишь к горечи и боли, то заключительный фильм трилогии – о пробуждающейся страсти, позволяющей героям духовно вырасти. Вот что говорит Л. Гуаданьино об идее своего фильма: «Для меня было важно создать эту мощную универсальность, потому что вся идея фильма заключается в том, что другой человек делает вас красивыми — просветляет вас, возвышает вас»¹¹⁹.

2.1.2. Анализ системы персонажей и их воплощения на экране

Для анализа изменений в системе персонажей при экранизации мы пользуемся предложенной К. Ю. Игнатовым классификацией и делим всех действующих лиц романа в соответствии с ней на главных героев, второстепенных (персонажи – «персонифицированные сюжетные

¹¹⁶ Платон. Кратил // Платон. Собрание сочинений в 4-х т. / под общ. ред. А. Ф. Loseva, В. Ф. Asmusa, А. А. Тахо-Годи. – М: АН СССР Институт философии. Из-во Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 636.

¹¹⁷ Kellaway K. Call Me By Your Name's Oscar-tipped double act on their summer of love [Электронный ресурс] // The Guardian. – 2017. – URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/oct/15/armie-hammer-timothee-chalamet-call-me-by-your-name-interview>. – (Дата обращения: 06.09.2020).

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Lee A. Why Luca Guadagnino Didn't Include Gay Actors or Explicit Sex Scenes in 'Call Me by Your Name' (Q&A) [Электронный ресурс] // The Hollywood Reporter. – 2017. – URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/call-me-by-your-name-why-luca-guadagnino-left-gay-actors-explicit-sex-scenes-q-a-973256>. – (Дата обращения: 06.09.2020).

обстоятельства»¹²⁰) и условно «внесценических», так как в романе они не действуют, а лишь упоминаются, а в кино появляются в эпизодах с короткими репликами или без них¹²¹. Классификация персонажей романа дана в приложении, таблицы 8 и 9.

Главными героями как романа, так и его экранизации являются Элио и Оливер. В тексте романа выявлено 12 второстепенных персонажей и 24 внесценических. В фильме число второстепенных персонажей сокращается до 5, а число эпизодических персонажей (и групп персонажей) – до 11. При этом Анкизе переходит из второстепенных персонажей в эпизодические и не произносит на протяжении фильма никаких реплик. Роль эпизодических персонажей не меняется – они не участвуют в развитии сюжета и ничего почти не произносят, только гомосексуальная пара из Чикаго и супруги-итальянцы наделяются незначительным количеством слов.

Естественным образом оказались опущены персонажи и группы персонажей из эпизодов, не вошедших в фильм, а также Вимини – девочка, больная лейкемией и Манфреди – муж Мафальды, являющийся также шофером Перлманов. В основном все эти опущения не влияют ни на сюжет, ни на идейное содержание произведения. Самым значимым из них является исчезновение персонажа Вимини. Эта девочка-гений ровно на 7 лет младше Элио, близко подружившаяся с Оливером, стала своеобразным «мостиком» между героями: «Если к тому времени музыка еще не сблизила нас с Оливером, то появление Вимини – совершенно точно»¹²². Кроме того, ее скорая смерть от болезни еще ярче подчеркивает необратимость времени, невозможность повторить то лето: «<...> с его последнего приезда ничего не изменилось, его рай все еще здесь, а покосившаяся калитка, ведущая к пляжу,

¹²⁰ Лотман Ю. М. Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман Ю. М. Пушкин. – СПб: Искусство-СПб, 2003. – С.443.

¹²¹ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... С. 125.

¹²² Асиман А. Указ. соч. С. 93.

все так же скрипит, и весь мир – именно такой, как до его отъезда, только без Вимини, Анкизе и моего отца»¹²³.

Перестановка на уровне персонажей – своеобразная «смена ролей». Так Анелла берет на себя функцию помощи в сближении Элио и Оливера, которую ранее выполняла Вимини, а Анкизе становится не только садовником, но и шофером вместо Манфреды.

Замена-аналогия происходит в роде деятельности профессора Перлмана, который вместо ученого-классика стал в экранной версии историком искусства или археологом, что авторы киноадаптации объясняют большей наглядностью его связей с классическим искусством. Сценарист Дж. Айвори мотивировал это спецификой кинематографа: «Он был ученым-классиком, но вы не можете просто навести камеру на кого-то, кто думает или пишет, поэтому я сделал из него историка искусства/археолога¹²⁴». Данная замена дает возможность использовать показ при просмотре подъема статуи и слайдов со скульптурами Праксителя, сокращая при этом вербальную часть, неизбежно требующуюся для раскрытия персонажа как филолога.

Добавлениями стали в основном группы эпизодических персонажей: группа мужчин, которые играют с Оливером в карты, группа молодых людей, играющих в волейбол; гости в первые дни после приезда Оливера; компания друзей Элио на дискотеке; танцующая на улице Бергамо компания. Их появление не приносит никаких изменений по сравнению с романом. Появление археологов (Терезы и Олсена) важно лишь для демонстрации поднятия скульптуры и воссоздания образа Перлмана-археолога. Итальянка, давшая героям воды по пути к откосу Моне, играет лишь «декоративную» роль

¹²³ Асиман А. Указ. соч. С. 355.

¹²⁴ Call me by your name. Mongrel Media [Электронный ресурс]. – URL: <https://web.archive.org/web/20171028132924/http://www.mongrelmedia.com/MongrelMedia/file/9a/9a539f31-154b-4d83-a3ce-e421191266fb.pdf>. – (Дата обращения: 14.01.2021).

воссоздания атмосферы Италии и, по словам авторов фильма, отсылка к фильму Б. Бертолуччи «1900»¹²⁵.

Главный герой романа – Элио, сын профессора, развитый не по годам юноша, проводящий лето в чтении книг и транскрибировании музыки. Г. Кларк рассматривает Элио в контексте «Речи влюбленного» Р. Барта, который в числе прочих характеристик влюбленного называет «отсутствие» и «ожидание» и связывает их с полом: «любой мужчина, который говорит об отсутствии другого, признается чем-то женственным: этот мужчина, который ждет и страдает от своего ожидания, чудесным образом феминизирован»¹²⁶.

Среди основных приемов, используемых А. Асиманом для раскрытия чувств Элио, Г. Кларк отмечает помещение протагониста в позицию ожидания на протяжении почти всего романа, заставляя тем самым подмечать самые мелкие детали в объекте своей любви¹²⁷.

Г. Кларк, опираясь на Р. Барта, заявляет о том, что «на протяжении всего романа Элио в первую очередь ждет своего возлюбленного Оливера в ритуализированной форме, которая феминизирует Элио, согласно парадигме Барта»¹²⁸. Оливер же порой намеренно заставляя Элио ждать и, по мнению исследователя, «таким образом иллюстрирует утверждение Барта о том, что «другой», которого мы ждем, обладает «постоянной прерогативой всей власти», заставляя Элио ждать»¹²⁹. Кроме того, он обращает внимание на нерешительное поведение Элио и его постоянные решения подождать еще немного, интерпретируя их как перформативное высказывание «Я люблю тебя»¹³⁰.

¹²⁵Call me by your name. Mongrel Media [Электронный ресурс]. – URL: <https://web.archive.org/web/20171028132924/http://www.mongrelmedia.com/MongrelMedia/files/9a/9a539f31-154b-4d83-a3ce-e421191266fb.pdf>. – (Дата обращения: 14.01.2021).

¹²⁶ Clarke, G. R. Op. cit. P. 15.

¹²⁷ Ibid. P. 20.

¹²⁸ Ibid. P. 21.

¹²⁹ Ibid. P. 23.

¹³⁰ Ibid. P. P. 24.

Г. Кларк описывает 1980 годы в Италии как одну из самых гомофобных эпох в истории, что делает более интересным фокус не на гомофобных настроениях в обществе как барьере для Элио, а на его собственной неспособности взять на себя ответственность¹³¹.

Однако на протяжении романа позиция Элио меняется с пассивного ожидания на активное: «Таким образом, он ждет иначе, чем его прежняя пассивность и утраченное чувство пропорций; теперь он активно строит планы и стратегии во время ожидания»¹³². В первую очередь посредством метонимического переноса своего сексуального желания с Оливера на персик и устранения препятствия в виде двери/порога, давая понять Оливеру, что ждет его и готов к близости¹³³.

2.1.3. Стилиевые особенности романа

2.1.3.1. Анализ авторского стиля в контексте стилиевых тенденций эпохи

С точки зрения своей структурной функции стиль – творчество особого мета-языка (смыслотворящая форма), для выражения смысловой ориентации субъектов в горизонте культуры¹³⁴.

В стилиевую форму произведения искусства входят и видовые, и жанровые профили, и личность художника, и отношение к стилиевой традиции, и весь духовный контекст искусства, культуры и истории, в котором рождается произведение¹³⁵. Исходя из этого, мы кратко охарактеризуем все эти категории, применительно к роману А. Асимана.

¹³¹ Clarke, G. R. Op. cit. P. 25.

¹³² Ibid. P. 42.

¹³³ Ibid. P. 39–47.

¹³⁴ Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – С. 193–209.

¹³⁵ Там же. С. 206–209.

Как известно, культура любой эпохи всегда полистильна. В одном культурном пространстве соотносятся разные стилевые тенденции. В XXI веке мы видим взаимодействие постмодернизма с явлениями популярной культуры и различных ответвлений, полемизирующих со стилями предыдущих эпох или возражающих их (например, альтермодерн, ремодернизм, метамодернизм). Однако стоит отметить и то, что не все исследователи согласны с выделением данных направлений в стиль.

Детерминация стилеобразования – целевая, а не каузальная, и отвечает на вопрос «ради чего?»¹³⁶.

Так как «стилевая форма происходит не из предметного содержания и технологии человеческой практики, а из ценностных интенций»¹³⁷, то необходимо обратить внимание на ценностную систему автора и ее соотношение с аксиологической базой постмодернизма и популярной литературы.

Постмодернизм, как пишет И. Хассан, соединяет в себе две перспективы – «Аполлонический взгляд, стройный и абстрактный, различает лишь исторические связи; Дионисийская интуиция, чувственная, но при этом подслеповатая, нащупывает только моменты разрыва»¹³⁸. Потому любое его определение «требуется, чтобы мы смотрели, охватывая сразу четыре аспекта: непрерывность и прерывистость, диахронию и синхронию»¹³⁹.

Сравнивая постмодернизм с модернизмом, И. Хассан выделяет следующие присущие ему особенности: «постмодернизм <...> поражает нас своим игровым характером, сочинительными связями и стремлением к разрушению. Он словно воскрешает непочтительный дух авангарда, и потому

¹³⁶ Устюгова Е. Н. Указ. соч. С. 148.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Хассан И. К концепции постмодернизма [Электронный ресурс]. – URL: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=6. – (Дата обращения: 05.05.2021).

¹³⁹ Там же.

иногда на него вешают ярлык неоавангарда. Однако постмодернизм оказывается «холоднее» (по М. Маклюэну), чем тот старый авангард – более холодным, менее клановым, не слишком отвратительным для поп-культуры и электронного общества, частью которых он является, и очень расположенным к китчу»¹⁴⁰.

Стивен Бест и Дуглас Кельнер в книге «Постмодернистский поворот» (The Postmodern Turn) обращают внимание на присущий постмодернизму скептицизм: «Там, где модернистские романы все еще предполагали некоторый порядок и согласованность в мире и, несмотря на моральную неопределенность, стремились проектировать схемы искупительного видения, постмодернистская фантастика заняла более нигилистическую позицию в изображении случайной неопределенности событий и бессмысленных действий, проецируя эпистемологический скептицизм, позже сформулированный в теории постмодерна»¹⁴¹.

Философская и идейная составляющая постмодернизма, как пишут М. Ю. Чотчаева и В. Т. Сосновский в статье «Постмодернизм в культуре и литературе современности», включает «отождествление с эпохой «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков»¹⁴².

Рассмотрим исследуемый роман в ракурсе постмодернизма, для чего отметим основные черты этого стиля:

- игра как эстетическая и философская категория;

¹⁴⁰Хассан И. К концепции постмодернизма [Электронный ресурс]. – URL: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=6. – (Дата обращения: 05.05.2021).

¹⁴¹ Best S., Kellner D. The Postmodern Turn. Critical Perspectives. – New York: Guilford Press, 1997. – P. 139.

¹⁴²Чотчаева М. Ю., Сосновский В. Т. Постмодернизм в культуре и литературе современности // Вестник АГУ. – Сер. 2. Филология и искусствоведение. – 2017. – №2 (197). – С. 178.

- неклассическая трактовка классических образцов;
- символы – лабиринт, ризома;
- ирония и деконструкция;
- фрагментация и нелинейное повествование;
- метапроза;
- фабуляция;
- интертекстуальность (интермедиальность);
- театральность, работа на публику;
- жанровый и стилевой синкретизм (пастиш);
- авторская маска¹⁴³.

В романе можно выделить лишь некоторые из них, а именно – аллюзии и реминисценции, фрагментарность сюжета и некая форма игры.

Интертекстуальность и интермедиальность

Роман содержит многочисленные отсылки к произведениям искусства – музыкальных, архитектурных и литературных. В основном это древнегреческие и древнеримские авторы, что с одной стороны подчеркивает средиземноморский колорит места действия романа, а с другой – отсылает нас к античной гомоэротичности.

Интеллектуальный, духовный и физический союз аспиранта Оливера и сына университетского профессора Элио вполне соответствует отношениям между мальчиками и взрослыми мужчинами в античности, называемыми «греческой любовью». Хотя, как раз младший выступает здесь в роли «эраста» - наставника для «эромена» (ученика) и многому может научить Оливера в духовном плане.

Ведущими литературными аллюзиями, на наш взгляд, являются «Метаморфозы» Овидия и «Пир» Платона.

¹⁴³ Чотчаева М. Ю., Сосновский В. Т. Указ. соч. С. 180-181.

Неоднократное упоминание «Метаморфоз» Овидия, который пишет: «...постоянного нет во вселенной, Всё в ней течёт – и зыбок любой образуемый облик»¹⁴⁴, связано, на наш взгляд с темой поиска человеком своей идентичности. Герои Овидия используются для детального раскрытия ощущений Элио, его самоидентификации. Первая отсылка к «Метаморфозам», как указывает и З. Джанелл, напоминает миф о Гермафродите и Салмакиде¹⁴⁵, поскольку Элио мечтает «как один из героев Овидия»¹⁴⁶ стать «единым с твоей похотью»¹⁴⁷. Слово Салмакида, он желает полностью слиться с возлюбленным. Отметим, что Л. Гуаданьино не делает прямых ссылок ни на этот миф, ни на Овидия в целом, однако помещает эту сцену в место у водоема, подобного источнику, где водяная нимфа пожелала стать неотделимой от возлюбленного. Мы согласны с выводом З. Джанелла, о том, что «Их [Элио и Оливера] гендерные позиции в отношениях соответствуют обоим и ни одному из полов»¹⁴⁸. Таким образом намеки на образ Гермафродита подчеркивают «текучесть», неопределенность пола, о которой говорит весь роман. Множественная, неоднородная идентичность Элио находится вне пола, поскольку он может быть и мужчиной, и женщиной одновременно. Слова самого А. Асимана в интервью подтверждают наше предположение «Мы пытаемся взять все эти разрозненные части нашей идентичности и объединить их в одну вещь, только чтобы обнаружить, что есть по крайней мере четыре из них, которые никогда не объединятся, и, как я люблю говорить, никогда даже не поговорят друг с другом, и это то, что я называю “Синдромом Сан-Клементе»¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Овидий Метаморфозы / пер. с лат. С. В. Шервинского. – М: Художественная литература, 1977. – С. 367–368.

¹⁴⁵ Gianelle Z. Op. cit. P. 34.

¹⁴⁶ Асиман А. Указ. соч. С. 125

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Gianelle Z. Op. cit. P. 36.

¹⁴⁹ Goldman Sachs Talks. 2018. “André Aciman: The Meaning and Message of Call Me by Your Name.” [YouTube video], 27:34. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=mObuAkTOG_A. – (Дата обращения: 04.05.2021). – 3 мин. 20 сек.

Тайваньский портье из рассказа поэта также образ близкий гермафродиту. Его идентичность оказывается загадкой – мужчина он или женщина, а поэт желает, чтобы он «был и тем и другим. Или – кем-то посередине»¹⁵⁰.

Вторая аллюзия на Овидия содержит собирательный образ его героев, превращенных в растения в попытках спастись от похотливых богов. Элио фантазирует о герое, превращенном в персик, и представляет на его месте Оливера. Выстраиваемый в воображении Элио образ, вероятно, восходит к мифу о Дафне и Аполлоне.

Кроме того, Элио говорит о своих пробуждающихся чувствах к Оливеру через сравнение с героями гомеровской «Иллиады» Главком и Диомедом, где он сам, подобно Главку, отдает нечто гораздо более ценное, чем то, что получает в обмен. Так Элио пытается сказать, что нуждается в Оливере гораздо больше, чем Оливер в нем. З. Джанелл отмечает, что это сравнение использует и Алкивиад в диалоге Платона «Пир», сравнивая себя и Сократа с этими героями¹⁵¹.

Часть романа, изображающая вечер у издателя, где поэт рассказывает о синдроме Сан-Клементе является аллюзией на симпозиум из платоновского «Пира». З. Джанелл даже приводит доказательства, что поэт Альфредо является воплощением Сократа, а тайский портье оказывает на него такое же влияние, как Диотима на философа¹⁵². Элио выступает в роли Алкивида, поскольку он является также эроменом, преследующим эраста, что выходит за рамки греческой культурной традиции. Оливер же, подобно Сократу, долго не поддается соблазнам. Таким образом для романа становятся важным преодоление асимметрии в отношениях между эрастом и эроменом,

¹⁵⁰ Асиман А. Указ. соч. С. 287.

¹⁵¹ Gianelle Z. Op. cit. P. 28.

¹⁵² Ibid. P. 44.

взаимозаменяемость и переходность их ролей и человек как соединение множества различных идентичностей, порой противоречащих друг другу.

Таким образом аллюзии на античных авторов помогают лучше раскрыть отношения героев и выразить всю полноту чувств Элио, а также подводит читателя к восприятию центральной философской идеи книги.

Фрагментарность

Повествование фрагментарно, имитируя цепочку ярких воспоминаний Элио, но тем не менее оно строится линейно. Это выстроенные последовательно эпизоды, повествующие о зарождении и развитии чувств между главными героями. Вначале эти фрагменты достаточно объемны, но ближе к концу книги их объем уменьшается, так как повествуется лишь о редких, почти случайных, встречах героев после расставания. Выстраивая повествование таким образом А. Асиман создает роман близкий к эпистолярному и роману потока сознания, что, во-первых, максимально погружает читателя во внутренний мир героя, а во-вторых, позволяет сосредоточить взгляд Элио только на фигуре Оливера и событиях, непосредственно с ним связанных, исключая все остальные эпизоды их жизни. Таким образом читательское внимание приковано только к отношениям двух персонажей и их чувствам друг к другу, за пределами которых мы ничего не знаем.

Авторская маска и игра

Игра также имеет место, но скорее не автора с читателем, а автора с самим собой. Это игра между «Я» и «не-Я»: другой как «Я», и «Я» как другой. Роман, по собственному признанию автора, является автобиографичным. Так как написан он от первого лица, может возникнуть ощущение, что автор наделяет автобиографическими чертами нарратора, тем не менее скорее всего это разновидность игры, попытки максимально войти во внутренний мир другого, в то время как себя самого представить как постороннего. В данном

случае, на наш взгляд, возможно говорить о появлении маски автора, которая является «принципом игровой реализации образа автора в форме травестированного автора – персонажа, от лица которого идет повествование»¹⁵³. Повествователем выступает Элио, мы знаем о его внутреннем мире все, в то время как об Оливере – практически ничего. Но в посвящении указано имя Альбио – итальянский вариант Элио, а в многочисленных интервью автор неоднократно говорит, что он хотел бы быть Элио, то есть в действительности он им не является.

Авторы статьи «Постмодернизм в культуре и литературе современности» М. Ю. Чотчаева и В. Т. Сосновский отмечают: «Характерной особенностью постмодернизма стало объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приемов, заимствованных из арсенала различных эпох, регионов и субкультур»¹⁵⁴.

В произведении А. Асимана употреблено некоторое количество итальянских слов, которые функционируют в разных контекстных условиях. Они удачно использованы автором, обогащают словарный состав произведения и воссоздают итальянский колорит. Кроме того, присутствуют некоторые понятия из еврейской культуры, так как главные герои евреи.

Двухуровневость

Для произведений постмодернизма характерно и так называемое «двойное кодирование», некая двухуровневость – интеллектуальный уровень, насыщенный кодами культурно-исторических эпох, претворенных в данном произведении, и поверхностный уровень, который содержит один, находящийся на поверхности доступный код, который, тем не менее, также дает почву для бесконечного множества интерпретаций¹⁵⁵.

¹⁵³ Чотчаева М. Ю., Сосновский В. Т. Указ. соч. С. 181.

¹⁵⁴ Там же. С. 180.

¹⁵⁵ Там же. С. 181.

Текст романа можно прочесть, не обращая внимания на многочисленные отсылки и тогда это будет трогательная история о взрослении и первой любви.

Если же учесть все аллюзии и реминисценции, мы получим историю о невозможности преодоления времени, которое в романе строится почти по античной схеме. Постоянно ища параллели в мифологических сюжетах, Элио словно сам живет в мифе. Ключевой образ романа – «синдром Сан-Клементе», который можно объяснить как наложение, слияние в одном пространстве нескольких разнородных пластов (как андрогинный тайский парень из рассказа поэта; как христианская базилика Сан-Клементе, построенная на руинах убежища гонимых христиан, языческого храма и еще двух христианских), ощущение «посередине» и в некотором роде вечное возвращение к началу: «нет ни дна, ни начала, ни конца – лишь бесчисленные слои, и секретные ходы, и соединенные между собой помещения»¹⁵⁶.

Сам роман имеет подобную структуру, хотя она и не очевидна. История начинается на итальянской вилле, и заканчивается там же; Элио в конце, как и в начале предлагает показать Оливеру Сан-Джакомо; он мысленно просит: «и как ты делал раньше, посмотри мне в лицо, поймай мой взгляд и назови меня своим именем»¹⁵⁷, и если Оливер совершит это, то круг времени замкнется. Но на этом повествование заканчивается, оставляя нас в неведении относительно его ответа, оставляя нас «посередине».

Посредством этой структуры А. Асиман показывает, как глубокая привязанность и сильная любовь делает героев неспособными окончательно оставить все в прошлом. Следуя важной мысли, выраженной в монологе профессора Перлмана: «бесчувственность во имя бесчувственности – пустая трата жизни»¹⁵⁸, оба героя не пытаются ни заглушить свою боль, ни вытравить все чувства и продолжают идти своей дорогой – создают семью или вступают

¹⁵⁶ Асиман А. Указ. соч. С. 283.

¹⁵⁷ Там же. С. 359.

¹⁵⁸ Там же. С. 326.

в новые отношения. Однако преодоление героями, оставление позади их совместного итальянского лета оказывается кажущимся («Их жизни - точно бессвязное эхо, навечно похороненное в закрытом митреуме»¹⁵⁹). На самом же деле они навечно остались в этом мифологически замкнутом времени «когда они были вместе»: «Его нельзя стереть, нельзя вычеркнуть, отменить или пережить снова – оно так и застыло на месте, точно сияние светлячков, летним вечером мерцающих над полем, - и словно шепчет: «А ведь все это могло быть твоим»¹⁶⁰. Способствует этому не только сила их чувств друг к другу, но и воспоминание об утраченной юности, время, когда они были молоды и неопытны, которое также невозможно вернуть. А. Асиман показывает все тех же героев, и все тот же мир, виллу, где словно ничего и не изменилось, но что-то неуловимо иное есть во всем этом. На наш взгляд, это реализация упомянутой выше Гераклитовской мысли на бытовом уровне.

Также рассмотрим исследуемый роман в ракурсе популярной литературы. Ввиду отсутствия единой точки зрения на понятие «популярной литературы», следует уточнить, что под ней мы понимаем «литературу второго и третьего ряда, выпускаемую крупными тиражами и не относящуюся к высокому искусству»¹⁶¹. Кроме того, мы отождествляем понятие «массовой литературы» и «беллетристики».

Основными чертами популярной литературы исследователи называют следующие:

- большой тираж и коммерческая ориентация на моду и пожелания читателя среднего уровня;
- собственный набор жанров, канонов и принципов, подражательность высокой литературе;

¹⁵⁹ Асиман А. Указ. соч. С. 345.

¹⁶⁰ Там же. С. 345.

¹⁶¹ Скокова Т. А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма // Вестник ВГУ. – Серия: Филология. Журналистика. – 2009. – №2. – С. 96-97.

- писатели уделяют повышенное внимание не стилю или проблематике, а структуре и композиции произведения. Свойственные жанру интриги, коллизии и проблематика могут переходить из текста в текст, что обеспечивает узнаваемость, стереотипность таких произведений в читательском восприятии;
- большое внимание уделяется не эстетическим проблемам, а изображению человеческих отношений¹⁶².

Одна из определяющих черт популярной литературы – формульность, т.е. в основе текстов популярной литературы «неизменно лежит жанровый канон, предполагающий как проблемно-тематическую определенность, так и жесткую структуру, когда за каждым элементом формы закреплено определенное содержание»¹⁶³. Как указывают авторы книги «Массовая литература сегодня», канон формируется из «определенного типа фабулы, освоения ограниченного типа материала, повторяющихся типов персонажей и конфликтов, специфический пафос»¹⁶⁴.

В ракурсе популярной литературы исследуемый нами роман целесообразно рассмотреть в связи с жанром любовного романа и таким явлением как гей-фикшн.

Ориентируясь на то, что роман стал известен в ЛГБТ-кругах и даже получил литературную ЛГБТ-премию, обратим внимание на данный феномен.

Мы принимаем точку зрения А. Ранеевой, которая рассматривает ЛГБТ-литературу как «жанровую разновидность повести, рассказа, лирического стихотворения, выделяемую именно по тематическому, содержательному

¹⁶²Скокова Т. А. Указ. соч. С. 97–98.

¹⁶³Массовая литература сегодня / Н.А. Купина [и др.] – М.: Флинта: Наука, 2009. – С. 106.

¹⁶⁴ Там же.

признаку»¹⁶⁵. Исследователь также указывает, что стилевым своеобразием ЛГБТ-литература не обладает и в смысле стиля полностью вписывается в общелитературную ситуацию, так как ЛГБТ-авторы могут работать в любом стиле, и каких-либо значительных предпочтений здесь нет¹⁶⁶.

На наш взгляд исследуемый роман нельзя однозначно отнести к гей-фикшн, так как он не поднимает типичных для этого жанра тем, гомосексуальность вообще не стоит в центре проблематики романа. На наш взгляд роман в большей степени не о гомосексуальной любви, а о любви вне пола. Структура его такова, что героями с легкостью могли бы стать мужчина и женщина, однако, автор сам указывает на причины своего выбора – в современном обществе ничто не мешает герою сразу же признаться в чувствах, а объекту этих чувств – их принять¹⁶⁷. В рамках традиционной модели мужчина – женщина вся эта тонкая игра с намеками, знаками и их разгадыванием не имела бы смысла. А именно в этой игре проявляется вся глубина чувств героев и отчаянная попытка сберечь эти чувства, укрыть от чужих глаз.

Исходя из вышесказанного мы склонны рассматривать гомосексуальную тематику в данном романе как сюжетную функцию, необходимую для создания напряжения, нерешительности героев и вследствие этого хрупкости их связи, поддерживаемой вначале лишь обменом намеками.

¹⁶⁵Ранеева А. Жанровая природа и культурный генезис русской ЛГБТ-литературы. «Сапфическая нота» [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 6 (112). – URL: <https://lgbtru.com/culture/literature/2886/>. – (Дата обращения: 22.05.2020).

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Halutz A. André Aciman on the Parallels Between Jews and Gays, and His 'Call Me By Your Name' Sequel [Электронный ресурс] // Haaretz. – 2019. – URL: https://www.haaretz.com/us-news/.premium.MAGAZINE-andre-aciman-on-the-parallels-between-jews-and-gays-and-his-new-novel-find-me-1.8019640?fbclid=IwAR0mI_Z3VVQeZafgYvRfchvgBMdI8ec97JfDnKnLwjXXWcLNAIdPS8IZ1ZI. – (Дата обращения: 14.05.2020).

На первый взгляд это произведение также сложно встроить и в канон любовного романа, так как ломается основная черта жанра – счастливое воссоединение главных героев в финале.

Главная интрига любовного романа должна вращаться вокруг зарождения и развития романтической любви двух людей, работающих, чтобы построить отношения друг с другом.

При трансформации сложившегося жанрового канона разрушается горизонт читательского ожидания. Тем не менее данная трансформация в тексте присутствует, но зависит это от принципиально иной системы ценностей характерной для данного романа.

Если традиционный любовный роман пишется исходя из традиционной точки зрения на идеальные романтические отношения – моногамия (отсюда верность героев), принципиальная невозможность окончания любви (формула «любви до гроба»), закономерное закрепление любовной связи браком – то, во-первых, уже гомосексуальность героев выводит его из данной системы ценностей, а во-вторых, проходящая лейтмотивом через всю книгу идея свободы и принятия любви как особого чувства, доступного не каждому, чувства, которое можно сохранить в глубине своей души и пронести через всю жизнь, не будучи вместе. Первая любовь остается с героями навсегда.

Опираясь на книгу Н. А. Купиной «Массовая литература сегодня», мы можем выделить следующие черты, характерные для такого типа романов: любовная история выносится на первый план; господствует точка зрения одного персонажа – Элио, т.к. описание его чувств составляет основное содержание романа (монологичность); «подробные описания воспоминаний и рассуждений героев, связанных с перипетиями любовного чувства, благодаря чему создается ощущение напряженных психологических переживаний»¹⁶⁸;

¹⁶⁸ Массовая литература сегодня. С. 250.

действие движет преодоление препятствий на пути к сближению героев (их нерешительность и сомнения).

Что касается ценностных ориентаций, то популярная литература является развлекательной и вместе с тем содержит ряд стереотипов и, многократно воспроизводя, пропагандирует их. Большого количества стереотипов нами замечено не было.

Следует сказать и об индивидуальных особенностях художественного стиля романа. Автор статьи «Границы индивидуального стиля» И. Ю. Подгаецкая определяет индивидуальный стиль писателя как «такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира»¹⁶⁹.

Что касается литературных влияний, сам автор сближает себя с французскими модернистами (М. Прустом) и русскими реалистами (Ф. М. Достоевским и А. П. Чеховым). Что проявляется в психологизме и внимании к деталям.

Характерной особенностью романа является атмосфера мультиязычия. Герои романа свободно переходят с английского на итальянский, с итальянского на французский и обратно, читают на немецком и переводят с греческого. Кроме чисто утилитарного значения – воссоздать образ профессорской семьи, этот прием имеет и совершенно иное – создание атмосферы свободы, отсутствия границ, возможность свободного перехода из одного культурного поля в другое, что, на наш взгляд, дает Элио большую свободу действий и большую смелость при пересечении границ дозволенного, чем это могло бы быть в иной семье.

Кроме того, немалое значение имеет огромное количество цитат и отсылок к музыкальным и литературным произведениям.

¹⁶⁹Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля / Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С.32–59.

А. Асиман достаточно откровенен в своих описаниях сексуальности, поддерживая тем самым дух свободы, пронизывающий весь роман. Тем не менее ему удастся сохранять связь между описанием физической близости и ее эмоционального и духовного значения для героев, не опускаясь до пошлости.

Подводя итоги вышесказанному следует сказать, что для постмодернизма характерно использовать формы и приемы популярной литературы, которые расширяют читательскую аудиторию, но в данном случае ситуация представляется нам совершенно противоположной. Роман тяготеет скорее к массовой литературе, но будучи написанным университетским профессором в эпоху постмодернизма, он просто не мог не вобрать в себя некоторые постмодернистские черты.

Кроме того, вероятно, уместно рассматривать роман А. Асимана «Назови меня своим именем» как явление пост-массовой культуры. Исследователь Т. А. Скокова приводит определение А. М. Зверева, который рассматривает пост-массовую культуру как «существующую не на фоне серьезной модернистской культуры, но на фоне культуры постмодернизма. Основное отличие пост-массовой культуры от традиционной массовой культуры примерно то же самое, что и отличие постмодернизма от серьезного модернизма: толерантность по отношению к своему контр-агенту, то есть в данном случае к фундаментальной культуре»¹⁷⁰.

Основными чертами пост-массовой культуры являются «сочетание элементов элитарной литературы (мифологизм, психоанализ, интертекстуальность) и фундаментальные черты традиционной массовой (стереотипность построения текста, главный герой, миссия, антигерой, стремление к поставленной цели, поэтика счастливого конца и пр.)»¹⁷¹.

¹⁷⁰ Скокова Т. А. Указ. соч. С. 98.

¹⁷¹ Там же.

Таким образом, роман А. Асимана «Назови меня своим именем» является продуктом популярной литературы, созданной в эпоху постмодернизма и вобравший в себя некоторые его формальные черты – интермедийность, фрагментарность, обращение к мифологии (но лишь на бытовом уровне), двухуровневость. Данному произведению чужда идеологическая основа постмодернизма – пародирование, гротеск и развенчание.

2.1.3.2. Анализ интертекстуальных словосочетаний

Рассматривая экранизацию в качестве интерсемиотического перевода произведения с языка литературы на киноязык, мы вслед за К. Ю. Игнатовым уделяем большое внимание аспекту сохранения индивидуально-авторского стиля как «залог адекватного воплощения на экране его идейно-художественного содержания»¹⁷².

Сопоставительный анализ текста романа и кинотекста с точки зрения сохранения индивидуально-авторского стиля мы предполагаем провести путем лингвопоэтического сопоставления этих текстов, а именно – методом анализа интертекстуальных словосочетаний (ИСС).

Данный термин вводится в работе «От текста романа к кинотексту» К. Ю. Игнатовым, который понимает под ним «словосочетание, которое содержит в себе значимую с точки зрения идейно-художественного содержания произведения отсылку к другому тексту из вертикального контекста произведения»¹⁷³, то есть является «вербальной реализацией аллюзии»¹⁷⁴. Такие словосочетания отсылают читателя к внетекстовой

¹⁷² Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: автореферат. – С. 6.

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля. С. 63.

реальности и текст, к которому отсылает словосочетание, не обязательно должен быть закреплён вербально.

Важное значение имеет аллюзивное слово, которое само по себе только отсылает читателя к другому тексту из вертикального контекста, но в составе интертекстуального сочетания создает художественный образ.

Согласно мнению К. Ю. Игнатова, интертекстуальное словосочетание выступает в качестве единицы исследования авторского стиля и характеризуется типом референта, выполняемой функцией, степенью аллюзивности и лексико-фразеологическими категориями¹⁷⁵.

По типу референта интертекстуальные словосочетания делятся на литературные реминисценции, географические названия, исторические факты, политические аллюзии, социальные отсылки, культурные реминисценции, бытовые аллюзии и реалии¹⁷⁶. Кроме того, ИСС выполняют важные текстовые функции, а именно: участвуют в создании художественного образа, создают характеристику исторического времени или места действия произведения, придают достоверность изображению, а также выполняют сюжетно-связующую функцию¹⁷⁷; и отличаются тремя степенями аллюзивности: очевидной, средней, неявной¹⁷⁸.

Опираясь на положение К. Ю. Игнатова об интертекстуальных словосочетаниях как единице исследования авторского стиля, мы считаем необходимым проанализировать текст романа и сокращенную монтажную запись его экранизации (в дальнейшем – кинотекст) на наличие данных словосочетаний и определить способы их трансформаций.

¹⁷⁵ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: автореферат. – С. 6.

¹⁷⁶ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля. С. 65.

¹⁷⁷ Там же.

¹⁷⁸ Там же. С. 66.

В результате сплошного анализа мы обнаружили 187 интертекстуальных словосочетания в тексте романа и 48 – в кинотексте. Таблицы интертекстуальных словосочетаний (ИСС) в книге и кинотексте «Назови меня своим именем», основанные на типе референта, выполняемой функции и степени аллюзивности приводятся в полном объеме в приложении. (См. приложение. Таблицы 1-6).

Стоит отметить, что количественные преобразования ИСС неизбежны и по причинам отнесенности текстов к разным медиумам, и из-за необходимости сокращения литературного текста при экранизации.

Особенности трансформаций интертекстуальных словосочетаний при экранизации романа А. Асимана «Назови меня своим именем» (качественный анализ)

В процессе трансформации романа «Назови меня своим именем» в кинотекст происходят следующие изменения интертекстуальных словосочетаний. Прежде всего обратим внимание на то, к каким типам референтов обращается автор романа, так как «обращение автора к тому или иному пласту вертикального контекста в произведении уже характеризует его творческую манеру»¹⁷⁹.

Чаще всего А. Асиман прибегает к бытовым аллюзиям и реалиям, а также культурным и литературным текстам вертикального контекста. Литературные реминисценции служат прежде всего средством создания образов-представлений и образов-персонажей. Культурные реминисценции не только создают художественные образы, но и придают достоверность изображению, а бытовые аллюзии и реалии кроме основной функции детализации действия также выполняют сюжетно-связующую функцию и используются для создания образов-представлений. Характерно для романа

¹⁷⁹ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... С. 91.

полное отсутствие политических аллюзий, незначительное количество исторических фактов и социальных отсылок.

Литературные реминисценции используются автором для передачи интеллектуально насыщенного поэтического мироощущения Элио и в качестве своеобразного классического фона повествования, в который отлично встраиваются мотивы античного времени, повторяемости и греческой любви.

Качественный анализ выполняемых интертекстуальными словосочетаниями функций позволяет сделать вывод об использовании автором географических отсылок, прежде всего, для придания достоверности изображению (детализации действия) и характеристики времени и места действия. Для создания художественных образов им используются литературные и культурные реминисценции. Сюжетно-связующую функцию выполняют в основном бытовые аллюзии и реалии. В кинотексте большинство географических отсылок выполняют сюжетно-связующую и детализирующую функции, главенствующая роль в создании художественных образов также принадлежит литературным и культурным реминисценциям, однако культурных больше, чем литературных. Для характеристики времени и места используются по большей части не географические названия, а политические аллюзии и культурные реминисценции.

Упоминание различных авторов и литературных произведений (Гераклита, Стендаля, Карло Леви, Пауля Целана, Данте, Чехова, Гоголя, Катрин Мэнсфилд и других) с одной стороны характеризует Элио через круг его чтения, с другой – демонстрирует изменение его увлечений с появлением Оливера (увлечение Гераклитом) и нахождение ими общих интересов (например, Леопарди). Однако круг чтения характеризует не только Элио, но и Оливера. С исчезновением в кинотексте таких ИСС как «Тристан» Вагнера, Леопарди и Карло Леви, Оливера почти ничего не определяет. Мы знаем о нем

еще меньше, чем в романе. Акцент сделан на его работе над Гераклитом, и только.

Все типы преобразований как на уровне художественного мира произведения, так и на уровне его текста, по мнению К. Ю. Игнатова, могут быть описаны в терминах теории перевода через пять действий: сохранение, опущение, перестановка, замена и добавление¹⁸⁰.

Сохраненные ИСС могут быть тождественны лексически (состоять из тех же лексических элементов) и функционально. Функционально тождественными мы называем те ИСС, которые «выполняют в тексте одинаковые стилистические функции, принадлежат к той же группе референтов и характеризуются теми же лексико-фразеологическими категориями»¹⁸¹.

Важно отметить, что функциональная тождественность словосочетаний в исходном тексте и кинотексте всегда важнее лексической, то есть выполнение в тексте тех же стилистических функций может гарантировать сохранение свойств интертекстуального словосочетания и его лексико-фразеологических характеристик, в отличие от механического перенесения их в кинотекст¹⁸².

В ходе сравнения полученных данных мы можем сделать следующие выводы. Опущению подверглись 153 ИСС, 11 были перенесены из вербального плана в визуальный. Из 53 литературных реминисценций 43 было опущено, 5 заменено и сохранено всего 2. Больше всего опущений произошло в социальных отсылках (3 из 3) и исторических фактах (3 из 4). Значительные сокращения произведены в географических названиях (24 из 29) и культурных реминисценциях (40 из 45), однако при самом высоком уровне добавлений –

¹⁸⁰Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... С. 143.

¹⁸¹ Там же. С. 160.

¹⁸² Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: автореферат. С. 22.

10 и 8 новых ИСС соответственно. Больше всего замен претерпели культурные реминисценции и бытовые аллюзии и реалии (по 7 в каждой группе). Основной тип замен – визуализация (11 ИСС), далее идут замены-анalogии (9 ИСС), меньше всего произведено комплексных преобразований (4 ИСС), одно ИСС одновременно заменено аналогией и визуализировано, замена-конкретизация также одна. Отметим, что, хотя визуализация является частью комплексных преобразований, мы выделяем ее особо, поскольку этот способ перенесения на экран для нас наиболее значим. Под непосредственно комплексными преобразованиями мы понимаем в основном прием развертывания, когда упоминаемое с помощью слов автора ИСС подвергается смысловому развитию.

В таблицах отражены лишь вербально выраженные ИСС. Визуализированы, а, следовательно, перенесены в кинотекст были такие ИСС романа как звезда Давида (Star of David), "Фрагменты" Гераклита (The Cosmic Fragments by Heraclitus), Herald Tribune, Мраморный фонтан (a marble fountain 203), Муниципальный фонтан (Municipal fontanelle 203), Стена на Виа санта-Мария-дель-Анима (The wall on via Santa Maria dell' Anima 227, 234, 346), Мемориал погибшим на Пьяве (The Piave memorial 73, 235, 344), Заявление (Application 228), берма (The berm 226), сердце как пойманная Анкизе рыба (Heart like Anchise's fish 165), каденция (Cadenza 13).

В тексте романа упоминания о Гераклите играют важную роль и, кроме прочего, является маркером того, как Элио начинает постепенно перенимать вкусы Оливера, поэтому в кинотексте появляется визуальное воплощение в виде книги «Фрагменты» Гераклита, с которой Оливер неоднократно появляется в кадре. Как и Гераклит, звезда Давида дополняет образ Оливера и одновременно с этим становится связующим элементом между персонажами. Благодаря тому, что Оливер носит звезду Давида, нисколько не стесняясь и не пытаясь скрыть своей религиозной и этнической принадлежности, Элио

ощущает себя в «полугетто-полуоазисе»¹⁸³, чувствует полное единение с объектом своей любви и тоже начинает носить звезду, словно сигнализируя «я такой же, как ты»: «Моя звезда Давида, его звезда Давида, две наших шеи, как одна, два обрезанных еврейских юноши воссоединились после сотен лет скитаний»¹⁸⁴.

Из произведенных замен наиболее значимыми на наш взгляд являются следующие. В фильме Оливер трактует одну из самых известных цитат Гераклита следующим образом: «Смысл течения реки не в том, что все вещи меняются так, что мы не можем встретиться с ними дважды, а в том, что некоторые вещи остаются неизменными только благодаря изменению»¹⁸⁵. Это ИСС используется с одной стороны для характеристики персонажа – Оливера, потому как в книге именно она отмечена его рукой, с другой – как связующий элемент между двумя главными героями, то есть выполняет сюжетно-связующую функцию.

Место признания Элио в любви перенесено из бухты, где по преданию погиб поэт П. Б. Шелли, на площадь с монументом погибшим на Пьяве, который также присутствует в книге и упоминается как атрибут любого итальянского города. Отсюда вместо романного «призрака Шелли» («никто из нас не заговаривал о преследовавшем нас по пятам призраке Шелли, который манит сильнее, чем призрак отца Гамлета»¹⁸⁶), являющегося напоминанием о месте, где произошло признание в любви, акцент в фильме сделан на самом мемориале погибшим на Пьяве.

Разговор за столом во время кровотечения у Элио в книге строится вокруг итальянского религиозного поэта и монаха-францисканца Якопоне да

¹⁸³ Асиман А. Указ. соч. С. 83.

¹⁸⁴ Там же. С. 134.

¹⁸⁵ Ivory J. Call me by your name. Screenplay [Электронный ресурс]. – URL: https://www.sonyclassics.com/awards-information/screenplays/callmebyyourname_screenplay-20171206.pdf. – (Дата обращения: 7.11.19).

¹⁸⁶ Асиман А. Указ. соч. С. 158–159.

Тоди, в фильме он заменен на разговоры о политике и Л. Буньюэле, что заостряет внимание на времени развития действия – общественных настроениях, политических и культурных событиях в Италии того времени. Это создает в кинотексте дополнительный смысл предчувствия новой эпохи и утрата старой.

Добавленные словосочетания в основном повторяют способ, используемый автором романа: референтами являются культурные реминисценции и бытовые реалии, которые выполняют те же стилистические функции – создание художественных образов для культурных аллюзий, сюжетно-связующая и детализирующая для бытовых реалий, при наделении их теми же категориальными свойствами.

Однако появляются и новые референты (политические аллюзии) придающие дополнительные характеристики исторического времени и географического места действия произведения.

Несколько добавлений удачно, на наш взгляд, сохраняют стиль романа. Битва при Пьяве (the Battle of Piave) сохраняется в кинотексте путем перестановки из речи автора в прямую речь Элио, адресованную Оливеру. Упоминание ее в романе характеризует образ Элио как юного эрудита, в кинотексте сюжетная функция этого ИСС дополняется и состоит в том, чтобы дать возможность Оливеру почувствовать себя менее знающим и опытным чем его спутник, что также происходит и на протяжении романа. Кроме того, мемориал в память об этой битве является характерной особенностью итальянского города.

Добавленное ИСС «recast as a particularly voluptuous Venus» создает развернутый образ-представление метаморфозы одной из статуй юноши, копирующей оригинал Праксителя, в «особенно сладострастную Венеру». Этот образ косвенно отсылает нас к зарождающемуся взаимному чувству героев (рукопожатие через руку статуи), которое постепенно крепнет на

протяжении фильма и становится все более страстной. Также, на наш взгляд, не случайно в качестве обладателя подобной пары статуй указывается император Адриан (The Emperor Hadrian). Известно, что возлюбленным императора был юноша Антиной, ставший впоследствии символом гомосексуальной любви.

Как мы говорили выше, опущения в процессе экранизации литературного произведения неизбежны, но отсутствие некоторых из них существенно может повлиять на смысл отдельных сцен или даже всего произведения.

Опущение ИСС «Socratic irony» полностью меняет смысл сцены разговора об этимологии слова абрикос. Если в романе профессор Перлман действительно заблуждается на счет этимологии и пытается прибегнуть к методу сакратовой иронии, чтобы запутать Оливера и вынудить принять его точку зрения, чему Оливер не поддается и убедительно доказывает свою правоту. В фильме реплика Элио «Он делает это каждый год...»¹⁸⁷ сообщает о подготовленности разговора, который является своеобразным испытанием для летних постояльцев. Если данный эпизод в романе показывает глубину познаний Оливера, которая в состоянии соперничать с уровнем знаний профессора Перлмана и даже в чем-то его обойти, то в кинофильме Перлман остается не только непобежденным, но и устанавливающим «правила» (испытания), что показывает Перлмана как абсолютного авторитета и обозначает положение Оливера как более низкое. Уровень достижений Оливера снижается с «разбираться в чем-то лучше профессора» до «успешно пройти испытание».

Отсылка к предписанию раввина Гиллеля: «если не сейчас, то когда?» (Rabbi Hillel's famous injunction: "If not now, when?" 51) выполняет в романе

¹⁸⁷Ivory J. Call me by your name. Screenplay [Электронный ресурс]. – URL: https://www.sonyclassics.com/awards-information/screenplays/callmebyyourname_screenplay-20171206.pdf. – (Дата обращения: 7.11.19).

сюжетную функцию, так как вся первая глава строится на смысловом переворачивании этой фразы. Вместо негативного отношения к промедлению, оно возводится почти в культ. Фраза Гиллеля подразумевает, что завтра может и не наступить, Элио же растягивает момент «сейчас» до бесконечности. Перевернутая фраза вложена в уста Оливера, что дает понять насколько хорошо он изучил Элио.

Всплывшая в памяти Элио во время разговора с отцом цитата из «Грозового перевала» Эмили Бронте «в нем больше меня, чем во мне самой» отсылает к мотиву двойничества (он – это я) и мотивам самоидентификации через Другого. Она также не получает воплощения в кинотексте и этот мотив при экранизации утрачивается.

Среди не столь важных опущений дорогая ручка Montblanc, о потере которой Оливер не беспокоится, что говорит о его легкости по отношению к вещам, некоторой беспечности и отсутствию склонностей к драматизации.

В своем долгом мучительном ожидании Элио говорит о существовании невидимой растяжки, натянутой между ним и Оливером, своеобразной линии Мажино, выступающей метафорой иллюзорной преграды, которая в реальности не может никого остановить. Это ИСС так же опущено в кинотексте.

Подробное описание ночной прогулки по Риму включает упоминание Виа Бельсиана, которая является конкретным местом, где Элио впервые осознал влечение к мужчинам, но не поддался ему. Этот эпизод, сообщающий о том, что вовсе не Оливер был первым толчком к осознанию влечения такого рода, также не присутствует в кинотексте.

Знаковая стена на Виа санта-Мария-дель-Анима исчезает, как и все римские локации, но поцелуй у стены визуализирован. Его перенесение из Рима в Бергамо не несет каких-либо смысловых изменений.

Намек на книгу Карло Леви «Христос остановился в Эболи» с одной стороны, характеризует персонажей как разбирающихся в современной им литературной и культурной жизни и нахождении что называется «на одной волне», с другой стороны это привязка к конкретному времени. Роман является самым популярным произведением автора и стал заметным явлением в итальянской культуре после экранизации Франческо Роззи в 1979 году. Поскольку основное действие романа происходит в 1987 году, очевидно, что такое популярное произведение не могло не войти в поле зрения обоих персонажей.

Поскольку четвертая глава не была экранизирована, время в кинотексте не замыкается и мотив повторения отсутствует. В связи с этим исчезают и ИСС, маркирующие этот мотив, как колокольня Сан-Джакомо, первый раз выступающая в функции детализации, во второй – как деталь сюжета для создания ситуации замкнутости времени, повторения начала. Кроме того, отказ Оливера отправиться посмотреть на колокольню показывает, что он отличается от всех прочих летних постояльцев и его не так легко поразить и завоевать.

При перенесении текста на экран подвергается изменениям и предметный мир романа. Значимые для героев вещи, подаренные ими друг другу на память, не фигурируют в экранизации (репродукция Моне, книги), за исключением рубашки Оливера.

Исходя из того, что интертекстуальные словосочетания в первую очередь являются словосочетаниями, для исследования авторского стиля К. Ю. Игнатов предлагает также применять к ним синтагматический анализ, основы которого были впервые были изложены С. Г. Тер-Минасовой¹⁸⁸. Данный анализ осуществляется методом лексико-фразеологических

¹⁸⁸ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... С. 96.

категорий, которых выделено пять: коннотативность, клишированность, идиоматичность, концептуальная и социолингвистическая обусловленность.

Дословно в кинотекст были перенесены 7 ИСС из романа, для выявления эквивалентности которых фиксировались изменения в общей семантике и лексико-фразеологических категориях в двух исследуемых текстах (кино- и литературном).

По результатам анализа мы можем сказать, что все сохраненные ИСС остались функционально неизменными, поскольку их семантика, функции и категориальные свойства были сохранены. По типу референта они относятся к культурным и литературным реминисценциям и бытовым реалиям. Кроме того, все представленные ИСС обладают семантической полноценностью, которая подразумевает однозначное понимание смысла языковой единицы.

Наибольшее внимание следует обратить на сохранение социолингвистически обусловленных и концептуально недетерминированных ИСС, так как они, как указывает К. Ю. Игнатов, «влияют на глобальную стилистику всего произведения»¹⁸⁹. Однако среди сохраненных ИСС не обнаружено словосочетаний такого рода.

Количественный анализ трансформаций интертекстуальных словосочетаний при экранизации романа А. Асимана «Назови меня своим именем»

В своем исследовании К. Ю. Игнатов опирается на типологию образов Л. В. Чернец и В. Е. Хализева, вслед за ним мы будем понимать под образом-персонажем того персонажа, «чей внутренний мир открывается читателю или зрителю, кто заинтересовывает его своими действиями поступками и мыслями»¹⁹⁰, под образом-представлением – «чувственно-наглядный образ предметов и явлений действительности», а под образом-голосом –

¹⁸⁹ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... С. 134–135.

¹⁹⁰ Там же. С. 36.

«первичный субъект речи»¹⁹¹, что сопоставимо с лирическим героем или образом рассказчика.

Поскольку персонаж Элио является одновременно и повествователем, абстрактный автор (в терминологии В. Шмида¹⁹²) не выступает в качестве отдельного нарратора, и текст романа не содержит внехудожественных высказываний автора и отступлений от повествования на отстраненные темы, мы не обнаруживаем ни одного интертекстуального словосочетания, создающего образ авторского голоса.

К очевидно аллюзивным К. Ю. Игнатов предлагает относить ИСС в том случае, если подробное знание предметов, к которым они отсылают, не требуется. При средней степени аллюзивности текст не может быть адекватно понят без соответствующих знаний. Неочевидная аллюзивность является самым трудным случаем, так как ИСС сложно даже распознать в тексте без глубоких знаний определенных аспектов¹⁹³.

В таблицах 10, 11, 12 наглядно показано распределение ИСС по типам референтов, функциям и аллюзивности, а также их количественное соотношение в тексте романа и кинотексте.

	Тип референта	Текст романа	Кинотекст
1	литературные реминисценции	53	6
2	географические названия	29	14
3	исторические факты	4	5
4	политические аллюзии	0	4
5	социальные отсылки	3	0
6	культурные реминисценции	45	14
7	бытовые аллюзии и реалии	53	5
	ВСЕГО	187	48
	Коэффициент сокращения количества слов	77354 (книга) 21709 фильм 3,6	

¹⁹¹Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... С. 36.

¹⁹² Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – С. 41–57.

¹⁹³ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... С. 88–89.

		После сокращения монтажной записи 7610 слов (коэффициент 10,2)
	Коэффициент сокращения ИСС	3,7

Таблица 10. Распределение ИСС по типу референта в тексте романа А. Асимана «Назови меня своим именем» и одноименном кинотексте

Исходя из того, что количественные преобразования при экранизации неизбежны, вычислим коэффициент сокращения. Число слов в романе (с учетом однозначных и служебных) – 77354, в монтажной записи (в которую входят реплики героев, закадровый голос и все видимые надписи) – 7610. Продолжительность фильма 132 минуты.

Расчеты показали, что коэффициент сокращения слов (10,2) и интертекстуальных словосочетаний (3,7) значительно отличается. При ощутимом сокращении общего объема текста, доля интертекстуальных словосочетаний уменьшилась не столь сильно. Сокращение происходит за счет полного опущения социальных отсылок и значительного сокращения литературных реминисценций и бытовых реалий. Авторы фильма сохраняют многообразие референтов словосочетаний и даже добавляют политические аллюзии, что создает дополнительные смыслы в кинотексте.

	Функция	Текст романа	Кинотекст
1	Создание художественного образа	100	24
1.1	Образ-персонаж	36	15
1.2	Образ-представление	64	9
1.3	Образ-голос	0	0
2	Характеристика исторического времени или географического места действия произведения	17	11
3	Придание достоверности изображению	64	7
4	Сюжетно-связующая функция	25	15
	ВСЕГО	187 (206*)	48 (58*)

Таблица 11. Распределение ИСС по выполняемой функции в тексте романа А. Асимана «Назови меня своим именем» и одноименном кинотексте

**Всего 206 и 58, т.к. некоторые словосочетания выполняют 2 и более функции.*

Большая доля литературных аллюзий не сохранена в силу их использования преимущественно в потоке образов и сравнений, проносящихся в мыслях Элио, то есть в описаниях его эмоций и чувств, что на экране выразить вербально и даже визуально было бы затруднительно. ИСС с неявной аллюзивностью относились именно к литературным аллюзиям и полностью были опущены.

Кроме того, многочисленные отсылки к литературным произведениям и их авторам, а также культурным артефактам характеризуют Элио как довольно начитанного подростка с хорошим вкусом, способного рассуждать об искусстве на высоком уровне. В фильме эта характеристика не выражена столь явно, за семейным столом Элио чаще молчит, что вполне в характере персонажа, однако не раскрывает зрителю глубину его внутреннего мира.

Подобно тому, как в тексте романа отсутствуют ИСС, выполняющие функцию создания образа-голоса, режиссер фильма отказывается от закадрового голоса, что сближает оба нарратива в стремлении показать ощущения Элио – вся эта история произошла не когда-то давно, а каждый раз происходит здесь и сейчас в его памяти.

	Степень аллюзивности	Текст романа	Кинотекст
1	Неочевидная аллюзивность	7	0
2	Средняя степень аллюзивности	83	11
3	Очевидная аллюзивность	97	37
	ВСЕГО	187	48

Таблица 12. Распределение ИСС по степени аллюзивности в тексте романа А. Асимана «Назови меня своим именем» и одноименном кинотексте

Добавленные словосочетания, рассказывающие историю найденной скульптуры, на наш взгляд, не искажают авторского стиля А. Асимана, а напротив, удачно характеризуют персонажа – профессора Перлмана и вместе с тем создают яркий образ, отсылающий к греческой любви, что также соответствует манере автора.

Мы можем сравнить результаты наших исследований с оценкой фильма кинокритиками, в том числе учитывая присужденные ему награды. Американская академия кинематографических искусств и наук, Британская академия кино и телевизионных искусств (BAFTA), 23-я кинопремия «Выбор критиков» (Critics' Choice Movie Awards) присудили фильму награды за «Лучший адаптированный сценарий». Рейтинг фильма на International Movie Database (www.imdb.com) составляет 7,9 из 10, что является довольно высоким уровнем¹⁹⁴.

Тем не менее кроме положительных, есть и достаточное количество негативных отзывов. Кинокритик Р. Броуди пишет о том, что сценарий фильма «относится к интеллекту персонажей как членству в клубе, их обучению как членским картам, их интеллектуализму как к паролю»¹⁹⁵ и в сущности Л. Гуаданьино концентрируется только на самой истории, не интересуясь своими персонажами и их разговорами наедине, отчего мы практически ничего о них не знаем¹⁹⁶.

Таким образом, несмотря на кажущийся буквализм экранизации, значительная часть литературных реминисценций, на которых преимущественно строится авторский стиль А. Асимана, опущена. Следствием этого стало существенное обеднение поэтического мира произведения – насыщенность романа отсылками к классической и современной героям литературе, живописи и музыке сводится к минимально необходимым для маркирования профессорской семьи, что лишает кинотекст значительной части очарования присущего роману. Попытки остаться в рамках авторской стилистики строятся в основном на заменах (примерное

¹⁹⁴International Movie Database [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.imdb.com/title/tt5726616/>. – (Дата обращения: 01.11.2020).

¹⁹⁵ Brody R. The Empty, Sanitized Intimacy of “Call Me by Your Name” // The New Yorker. – 2017. – 28 November. – URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-empty-sanitized-intimacy-of-call-me-by-your-name>. – (Дата обращения: 12.03.2020).

¹⁹⁶ Ibid.

сохранение географических и временных характеристик, культурных и бытовых аллюзий) и добавлениях.

2.2. Трансформация нарративной структуры

В настоящее время исследования в области сюжетно-повествовательных дискурсов достаточно широко распространены. Анализ нарратива проводится как в художественных, так и в нехудожественных текстах, а также в невербальных текстах.

В исследованиях категории нарративности сыграли большую роль такие ученые как П. Рикёр, Х. Уайт, Ж. Женетт, Дж. Принс, В. Шмид.

Под нарративом понимается, как пишет В. И. Тюпа, «активно-коммуникативное (текстопорождающее) приобщение к излагаемому референтному событию»¹⁹⁷. В узком значении нарратив представляет собой «повествовательный акт, состоящий в организации текста как событийной цепи эпизодов»¹⁹⁸.

Центральной категорией нарратологии является событие, которое определяется В. Шмидом как «некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные и интеракциональные события), или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события)»¹⁹⁹. Кроме того, событие должно быть осмысленно, а, следовательно, имеет имплицитную адресность. К характеристикам события, согласно В. И. Тюпе, относится гетерогенность (фрагментарность событийной цепи), хронотопичность (протяженность во времени и пространстве), интеллигибельность (умопостигаемость, реализуемая только в присутствии субъекта), фрактальность (способность

¹⁹⁷ Тюпа В. И. Анализ художественного текста. – М.: Академия, 2008. – С. 304.

¹⁹⁸ Там же. С. 306.

¹⁹⁹ Шмид В. Указ. соч. С. 13.

разворачиваться в цепь микрособытий и сворачиваться в эпизод макрособытия)²⁰⁰.

Таким образом, нарративный акт повествования есть надделение факта статусом события²⁰¹. А ключевой единицей нарратологического анализа является эпизод – участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц²⁰².

2.2.1. Нарративный анализ романа А. Асимана «Назови меня своим именем»

Наш анализ планируется провести в рамках классической нарратологической модели, а именно – применить метод Ж. Женетта, что обусловлено прозрачностью, четкостью и достаточностью (представлены все нарративные категории) данной модели.

Начнем с временного порядка. Практически все художественные тексты строятся на повествовательной анахронии. Данный роман не является исключением.

На протяжении всего повествования мы имеем дело с полным аналепсисом в виде воспоминаний нарратора о прошлом, поскольку, совершая такой «откат» назад, нарратор только однажды на краткий миг возвращается в исходную точку повествования, момент «сейчас»: «Я оглядываюсь на те дни и не жалею ни об одном из них; не жалею ни о рисках, ни о стыде, ни о полном отсутствии дальновидности»²⁰³.

²⁰⁰ Тюпа В. И. Указ. соч. С. 303–304.

²⁰¹ Там же. С. 304.

²⁰² Там же. С. 306.

²⁰³ Асиман А. Указ соч. С. 240.

Дальность анахронии варьируется от отступления из точки «сейчас» на 21 год назад, потом через четыре месяца после основных событий, еще через полгода, спустя еще 9 лет, и еще 4 года, в завершение на год назад.

В моменте «сейчас» нарратор говорит в настоящем времени, в моменты анахронии – в прошедшем:

«Это слово – мое первое воспоминание о нем, и оно звучит у меня в ушах до сих пор. «Давай!». Я закрываю глаза, произношу его – и я снова в Италии, много лет тому назад <...>»²⁰⁴.

«На третий день, за ужином, я почувствовал на себе пристальный взгляд Оливера – в это время я рассуждал об оратории «Семь слов Спасителя на кресте» Гайдна, так как делал с нее переложение для гитары»²⁰⁵.

Основной блок текста рассказывает о лете 1987 года, однако и из него нарратор совершает незначительные отступления назад (частичный аналепсис). Например, «Его, чье фото в анкете несколько месяцев назад привлекло мое внимание <...>»²⁰⁶. В данном примере аналепсис выполняет функцию пояснения, сообщая нам, что главный герой симпатизировал Оливеру еще до фактической встречи с ним, и более того, как выяснится позже, сам выбрал его в качестве летнего гостя.

В целом события в аналепсисах изложены в той же последовательности, в которой они и происходили.

Пролепсисы же не встречаются в тексте, поскольку повествование построено таким образом, чтобы создать ощущение разворачивающихся на наших глазах событий, происходящих здесь и сейчас. Нарратор не забегает вперед, поскольку это могло бы нарушить создавшуюся атмосферу присутствия. Хотя своеобразным пролепсисом по отношению к основной

²⁰⁴ Асиман А. Указ соч. С. 13.

²⁰⁵ Там же. С. 22.

²⁰⁶ Там же. С. 14–15.

массе повествования можно считать начало *in medias res* – первые несколько абзацев, описывающие момент, в котором Элио находится, и из которого повествование уходит в аналепсис. («Это слово – мое первое воспоминание о нем, и оно звучит у меня в ушах до сих пор. «Давай!». Я закрываю глаза, произношу его – и я снова в Италии, много лет тому назад <...>»²⁰⁷). Однако пролепсис в этом случае достаточно условен, поскольку, как мы уже сказали, повествование так и не доходит до момента «сейчас», оставляя дистанцию в год. Таким образом данный пролепсис анонсирует нам лишь то, что в какой-то момент своей жизни Элио вспоминает обо всем, что произошло за 21 год, но связанном только с фигурой Оливера.

Темп повествования, вначале достаточно неторопливый, значительно увеличивается в заключительной главе. Если первые три главы повествовали только о лете семнадцатилетнего Элио почти без разрывов («На третий день»²⁰⁸, «позже в тот вечер»²⁰⁹, «на следующий день»²¹⁰, «к концу июля»²¹¹), то четвертая повествует о разговоре Элио с отцом, а после строится из эксплицитных эллипсисов («Он приехал к нам перед самым Рождеством и гостил до Нового года»²¹², «О свадьбе Оливера стало известно следующим летом»²¹³, «Четыре года спустя, проезжая мимо университетского городка, где работал Оливер, я вдруг решил с ним встретиться»²¹⁴, «Прошлым летом он наконец вернулся»²¹⁵). Таким образом повествование проскакивает через 4 месяца, 9 лет, 4 года и фрагментарно содержит описание всего лишь пяти встреч персонажей, каждая из которых занимает не более 3-4 страниц.

²⁰⁷ Асиман А. Указ соч. С. 13.

²⁰⁸ Там же. С. 22.

²⁰⁹ Там же. С. 29.

²¹⁰ Там же. С. 32.

²¹¹ Там же. С. 105.

²¹² Там же. С. 327.

²¹³ Там же. С. 333.

²¹⁴ Там же. С. 336.

²¹⁵ Там же. С. 354.

Встречаются подобные резюме в одно предложение: «Затем наступили годы тишины»²¹⁶. В них темп максимально ускорен. Автор не акцентирует внимание на отсутствии Оливера, скорее – на редких его появлениях-вспышках в памяти Элио.

В целом первые три части представляют собой драматические сцены, так как это преимущественно диалоги, где повествовательное время и время истории равны, и которые прерываются лишь описательными паузами – размышлениями Элио или описанием его чувств:

«Я точно знал, какой конкретно отрывок взволновал Оливера изначально, и теперь каждый раз, когда играл его снова, я словно отправлял ему небольшой подарок; он в самом деле был посвящен Оливеру – в знак прекрасного чувства, проснувшегося во мне. Разгадать это чувство было вовсе не трудно; оно побудило меня сыграть удлиненную версию каденции. Специально для него»²¹⁷.

Достаточно редко встречаются резюме:

«Днем я редко оставался в своей комнате и в последние несколько лет дневные часы проводил за круглым столом с зонтом у бассейна на заднем дворе. <...> Иногда по утрам я спускался во двор с нотами или книгами, а он, покрытый испариной, уже лежал на солнце в желтых или красных плавках. Мы шли бегать или плавать, а потом возвращались уже к завтраку»²¹⁸.

Само по себе чередование резюме и драматических сцен является традиционным темпом повествования, начиная с 19 века.

В данном романе такой темп повествования создает ощущения тянущегося загородом лета, нахождения в гуще событий, происходящих здесь и сейчас, кроме того, помогает максимально сблизиться с героями.

²¹⁶ Асиман А. Указ соч. С. 334.

²¹⁷ Там же. С. 28.

²¹⁸ Там же. С. 48–49.

Повествование в романе является преимущественно сингулятивным. Однако встречается также итеративное:

«Со временем Оливер обзавелся привычкой оставлять свой набор на траве и ложиться рядом, у вымощенной плиткой кромки бассейна; это у него называлось «рай» - сокращенное от «это просто рай какой-то». После обеда он часто говорил: «Ну, я – в рай». И добавлял – в качестве шутки, понятной только латинистам, – чтобы *apricate*, позагорать.

Он часами варился в лосьоне для загара, лежа всегда на одном и том же месте у бассейна, а мы подтрунивали над ним»²¹⁹.

Оно описывает многократно повторяющиеся привычные действия, ритуалы этого лета, чтобы с одной стороны исчерпывающе описать как тянулись те далекие летние дни, создать ощущение лениво тянущегося времени и даже в некотором роде провинциальной скуки и с другой – обозначить насколько прочно Оливер становился частью семьи Перлманов, чем-то привычным и само собой разумеющимся в их жизни.

Особенно интересует нас повторное время, поскольку в тексте романа повторно упоминается только знаковое для персонажей событие. Так, например, Элио и Оливер многократно вспоминают о поцелуе на Виа Санта-Мария-дель-Анима:

«Я смотрю на него – всего мгновение – и все возвоащается вновь: та ночь, меня только что стошнило, и по дороге обратно в бар ты поцеловал меня. Мимо шли прохожие, но мне было все равно – и тебе тоже. Тот поцелуй до сих пор там запечатлен – слава богу. Это все, что у меня от тебя осталось. Это – и твоя рубашка»²²⁰.

²¹⁹ Асиман А. Указ. соч. С. 49.

²²⁰ Там же. С. 346–347.

В зависимости от степени подробности излагаемой информации, можно говорить о большей или меньшей дистанции между дискурсом и его предметом.

Основываясь на мнении Ж. Женетта, что истинно миметичным может быть только повествование о словах (передающее речь героев), мы можем сказать, что дистанция довольно коротка, поскольку повествование пусть и не является полностью миметичным, все же стремится к максимальной миметичности – обилие диалогов, внутренних монологов и редуцированное повествование о событиях.

Преобладает цитатный дискурс (дословно передающий речь персонажа, в наибольшей степени носит миметичный характер):

«- А? – только и смог выдать отец.

- На самом деле это не арабское слово, - ответил Оливер.

- Неужели?»²²¹.

Нарративизированный дискурс (пересказанный, речь персонажей от лица повествователя) – является менее распространенным по сравнению с цитатным, однако тоже встречается часто:

«Отец заранее предупредил меня, чтобы я вел себя прилично в компании чикагских ученых. Я сообщил, что надену фиолетовую рубашку, подаренную дальним родственником из Уругвая. Отец рассмеялся и сказал, что я уже достаточно взрослый и должен уметь принимать людей такими, какие они есть»²²².

В целом такая форма естественна, поскольку нарратор погружает читателей в свои воспоминания, в которых не могут быть в точности воспроизведены все диалоги персонажей.

²²¹ Асиман А. Указ. соч. С. 64.

²²² Там же. С. 188.

В тексте романа мы видим мир с позиции Элио. Ведение повествования от первого лица соотносится с внутренней фокализацией, то есть мы знаем ровно столько, сколько знает персонаж, являющийся нарратором. И согласно этому, в течение повествования употребляется множество лексики, выражающей чувства и внутренние ощущения Элио наряду с описанием внешних действий именно с его точки зрения.

Стоит отметить, что автор выдерживает внутреннюю фокализацию в чистом виде, поскольку весь текст романа представляет собой внутренний монолог Элио. Нарратор сообщает нам его мысли и чувства, но не способен к интроспекции в сознание других персонажей ни в каком виде, что усиливает реализм повествования и его субъективность. Все персонажи и события, происходящие с ними, подаются через призму рассказа самого персонажа-нарратора.

Однако в финальной сцене романа, где Элио мысленно просит Оливера еще раз назвать его своим именем завтра, присутствует паралипсис – внутренняя фокализация словно сменяется на внешнюю – нам сообщается меньше, чем знает герой, ведь на самом деле «завтрашнее» утро уже случилось прошлым летом и сам нарратор, повествующий нам все это, знает сделал ли Оливер то, чего так отчаянно хотелось Элио.

Мы не находим в тексте описание Элио извне, он не анализирует свои поступки в прошлом с высоты своего последующего опыта, описание действий по-прежнему субъективно.

Повествование ведется с использованием местоимения «я», которое является индексом присутствия говорящего в событиях. Кроме того, нарратор постоянно выражает субъективную реакцию на события: «Я наслаждался страхом <...>»²²³), «Странно было видеть его суетливое смущение»²²⁴.

²²³ Асиман А. Указ. соч. С. 192.

²²⁴ Там же. С. 193.

Такая позиция нарратора делает повествование бесконечным внутренним монологом или дневниковой записью, максимально личной, и заставляет читателя ощущать себя не сторонним слушателем чужой истории, а ее участником или тем, кому дозволено подглядывать за развитием событий «в замочную скважину». То есть это максимально сокращает дистанцию между автором и читателем.

Время наррации

В категории залога мы имеем дело с «последующей» наррацией, то есть повествованием о прошлом, так как во всех эпизодах нарратор вспоминает события, произошедшие в прошлом и ничего не сообщает о событиях в той временной точке, откуда он повествует. Между историей и наррацией в анализируемом романе всегда наличествует временное расстояние.

Например, используется указатель «до сих пор» («Это мое первое воспоминание о нем, и оно звучит у меня в ушах до сих пор»²²⁵), относящий повествуемые события к пространственно-временному положению рассказчика и создающий временную дистанцию между его положением, и событиями рассказываемой им истории.

И лишь в одном эпизоде нарратор переходит на предшествующую наррацию – когда Элио мечтает о том, что ничего еще не произошло, словно можно вернуться в прошлое и все повторить:

«Лето еще не началось. Оливер, скорее всего, приедет на такси. Я возьму его чемодан, покажу ему комнату, отведу по отвесной лестнице на пляж, к камням, а позже, если успею, покажу ему наши владения, поведу его к старой железной дороге и расскажу ему о цыганах, живущих в заброшенных вагонах с королевской эмблемой Савойской династии. Спустя несколько недель, если будет время, мы отправимся на велосипедах в город Б. Остановимся чего-

²²⁵ Асиман А. Указ. соч. С. 13.

нибудь выпить. Я покажу ему книжную лавку. А потом – откос Моне. Ничего этого еще не было»²²⁶.

Нарративные уровни

В повествовании представлены все три уровня, сформулированные Ж. Женеттом – экстрадиегетический (нарратор и его повествование), интрадиегетический (уровень рассказываемой истории) и метадиегетический (повествование внутри рассказываемой истории).

К экстрадиегетическому уровню относится редуцированное обрамляющее повествование и нарратор, к интрадиегетическому – повествование Элио о событиях лета и всех последующих встречах с Оливером, а история о синдроме Сан-Клементе, рассказываемая поэтом в третьей части романа принадлежит метадиегетическому уровню.

Метадиегезис и диегезис, в который он включен, выполняет функцию ключа к основному повествованию – в нем содержится описание «синдрома Сан-Клементе», являющегося, как уже говорилось в параграфе 2.1.3. «Стилевые особенности романа», ключевым образом романа.

Нарративные инстанции разных уровней взаимодействуют между собой. Ж. Женетт называет это взаимодействие «металепсисом» – переходом границы между двумя мирами – «миром, где рассказывают и миром, о котором рассказывают»²²⁷ и считает его способом авторского вторжения в текст. Однако в этом романе мы не обнаруживаем подобных форм «авторских вторжений».

Тип повествования и повествователя

На основе двух критериев (позиции повествователя по отношению к нарративному уровню текста и к повествованию), Ж. Женетт выделяет четыре

²²⁶ Асиман А. Указ. соч. С. 333.

²²⁷ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры: в 2-х т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.

типа повествователя. Повествование в исследуемом романе является гомодиегетическим, так как повествователь является персонажем собственного повествования и, кроме того, является протагонистом.

В соответствии с этим, Элио интрадиегетический-гомодиегетический повествователь, поскольку присутствует на двух нарративных уровнях – экстрадиегетическом: в условном настоящем, где он вспоминает далекое итальянское лето; и интрадиегетическом: как действующее лицо в прошлом, в воспоминаниях.

2.2.2. Нарративный анализ фильма Л. Гуаданьино «Назови меня своим именем»

Киноповествование Ю. М. Лотман определяет как «повествование средствами кино»²²⁸. Кроме того, исследователь указывает на присутствие в кинотексте нескольких типов повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое).

В своем труде «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Ю. М. Лотман выдвигает тезис о том, что кино, являясь повествованием, имеет свой собственный язык, а «основной носитель значений киноязыка»²²⁹ – кадр. Ю. Тынянов говорил о наличие кинолексики, к которой относил фигуры киноязыка: киноэпитеты, кинометонимии и др., и кинограмматики, под которой понимал правила построения и следования кадра, то есть все возможные наплывы, ракурсы, диафрагмы, а так же временные и смысловые отношения²³⁰.

²²⁸ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – С.89.

²²⁹ Там же. С. 309.

²³⁰ Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 46–48.

Б. М. Эйхенбаум в работе «Проблемы киностилистики» вводит понятие кинофразы – «смысловой единицы, образующейся по средствам монтажа»²³¹ и выделяет два типа кинофраз: регрессивные и прогрессивные. «Первый тип заключается в постепенной смене крупных планов, образуя как бы «перечисление», затем показывается общий план. В этом типе большое внимание уделяется киносемантике, символике, так как любой предмет, попавший в крупный план должен обладать неким переносным значением, дополнительным смыслом. Прогрессивный тип сначала представляет общий план, а затем акцентирует внимание зрителя на деталях»²³².

В исследуемой нами экранизации превалирует прогрессивный тип кинофраз, характерный в целом больше для повествования, чем для описания. Крупные планы делают акцент на Элио, привлекая внимание зрителя к его эмоциям и чувствам. Также макропланы показывают ключевые детали для образов главных персонажей – ноты и блокнот Элио, звезда Давида на шее Оливера, разноцветные плавки Оливера, сигнализирующие о его настроении.

Обратим внимание на структуру повествования. В отличие от романа, где присутствуют и обрамляющее повествование и эпизодические внутренние с сохранением того же нарратора, фильм абсолютно лишен обрамляющего нарратива и сосредоточен на повествуемых эпизодах из итальянского лета, благодаря чему он также исключает и все события последующих лет, описанные в романе. Таким образом, кинонарратив «Назови меня своим именем» не строится на воспоминаниях, как роман А. Асимана. Используется одновременная наррация, в целом типичная для кинематографа: повествование разворачивает историю любви Элио и Оливера прямо на глазах у зрителя, не прерываясь ни на что другое. Зазора между реальным порядком

²³¹ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 29–30.

²³² Там же. С. 31.

следования событий и порядком их подачи в экранизации нет, следовательно, нет и анахронии.

Б. М. Эйхенбаум говорит о построении времени в фильме путем «перебивания сцен и перемены планов и ракурсов»²³³. Таким образом он указывает на два вида темпов в кино – «темп действия»²³⁴ и «темп монтажа»²³⁵, которые могут совпадать и не совпадать. В исследуемой нами экранизации не отмечается отклонений темпа монтажа от темпа действия.

На протяжении всего фильма используется линейное время практически без пропусков, что придает повествованию большую реалистичность. «Отрезанным» во временном плане от основного повествования является только заключительный эпизод, знаменующий окончательный разрыв. Сами эпизоды не являются специально «растянутыми» во времени и в целом реальное и диегетическое время в них совпадают и повествование движется в естественно-динамичном темпе, в который режиссер периодически встраивает длинные кадры с бездействующими или неторопливо двигающимися персонажами – греющимися на солнце, лежащими на постели во время дневной жары, лениво беседующими друг с другом. Наличие эпизодов без активного действия персонажей естественным путем замедляют ход времени, эстетизируют изображаемое и создают атмосферу созерцательности.

Если применять термины Ж. Женетта к темпу повествования в экранизации Л. Гуаданьино, то можно сказать, что кроме непосредственно сцен, где время повествования равняется времени истории, присутствуют и «описательные паузы» - кадры, где демонстрируется природа, окружающая виллу Перлманов – их сад, откос Моне. Присутствует и эллипсис – постельная сцена, во время которой камера устремляет взгляд зрителя на вид сада из окна. Повествование является сингулятивным, те сцены, которые описаны у

²³³ Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 32.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Там же.

А. Асимана как многократно повторяющиеся «ритуалы», не повторяются в кино, отчего ощущения, что герои провели вместе целое лето, не возникает. Кажется, прошло только несколько недель, за которые успела развернуться вся история, что в целом скорее исходит из специфики кинематографа.

Окончание книги создает иллюзию открытого финала, но это именно иллюзия, поскольку последние слова Элио звучат так: «Если ты все помнишь, хотел я сказать, если ты в самом деле как я, тогда завтра, перед отъездом, попрощавшись с остальными, прямо перед тем как захлопнуть дверь такси – когда в этой жизни уже нечего будет сказать, – повернись ко мне, всего один раз – в шутку или спонтанно (ведь для меня это так много значило бы, когда мы были вместе) – и, как ты делал раньше, посмотри мне в лицо, поймай мой взгляд и назови меня своим именем»²³⁶. Случилось ли то, чего так хотелось Элио, мы не знаем, однако помним, что повествование начинается из некой точки «сейчас», в которой Элио тоскует об Оливере и вспоминает события, с ним связанные. Последнее изложенное нарратором воспоминание, из которого взята приведенная выше цитата, имеет временной маркер «прошлым летом»²³⁷. Вполне очевидно, что герои остались в разлуке друг с другом. Однако обрыв повествования в момент неопределенности – Элио задается вопросом, помнит ли Оливер все, в самом ли деле он «как я»²³⁸, но ответа мы не получаем, что оставляет простор для размышлений на этот счет и некоторую надежду.

Время в романе является одной из центральных тем. Оно то растягивается, описывая каждую деталь – взгляд, жест, ощущение, то сжимается, проскакивая сразу через десяток лет. И акценты расставляются на его линейности (то, что было утрачено некогда, потеряно навсегда) и замкнутости одновременно. То есть с одной стороны невозможность его преодолеть – остановить, повернуть вспять и войти в одну реку дважды, с

²³⁶ Асиман А. Указ. соч. С. 359.

²³⁷ Там же. С. 354.

²³⁸ Там же. С. 354.

другой – герои романа мысленно вечно возвращаются к началу, к тому лету, где они были вместе, но все возвращения причиняют боль. «Время делает нас сентиментальными. Возможно, именно время и заставляет нас страдать», – размышляет Элио.

В фильме, где все последующие события – кроме звонка Оливера на Хануку – опущены, финал более определен, поскольку зритель не узнает, встречались ли герои когда-либо еще и вопрос Элио о том, похожи ли они настолько, помнят ли они все, даже не звучит. Сообщение Оливера о свадьбе выглядит как финальная точка в их отношениях и время, на протяжении всего повествования движущееся линейно, так и не замыкается. Никаких вечных возвращений не происходит.

Поскольку экранизация не позволяет зрителю проследить за моментами после расставания, по завершении фильма зритель остается в неведении относительно того, был ли этот короткий роман чем-то действительно значимым в жизни Оливера, останется ли он в памяти самого Элио на протяжении всей его жизни или забудется со временем.

Тема утраты, так широко разворачиваемая на протяжении всего романа А. Асимана, концентрируется в экранизации в единственном эпизоде – сцене плачущего у камина Элио. Эмоциональное наполнение сцены довольно сильное. Утрата в интерпретации Л. Гуаданьино это не только расставание с первой любовью и детством, это прощание с целой эпохой, с прежней Италией.

Как и в исходном романе, видимого адресанта в кинотексте нет. Диалог со зрителем выстраивается с помощью чувств и действий главного героя, которые выражены исключительно приемом показа: герой не только не говорит о своих чувствах со зрителем, но даже его признание в любви Оливеру выглядит умолчанием, намеком.

В кино предлагается выделять два типа нарраторов – нарратор-комментатор, реализующийся в закадровом голосе, и кинематографический

нарратор, под которым С. Четмен, предложивший данный термин, подразумевал неодушевленную повествовательную инстанцию, состоящую из звуковых (звуки, голоса, музыка) и визуальных (освещение, крупный / общий план, угол зрения) эффектов²³⁹.

В фильме Луки Гуаданьино нарратор максимально имплицитен, растворен в повествовании. Для достижения этого эффекта режиссер даже отказывается от изначально прописанного в сценарии Дж. Айвори закадрового голоса, нарратора-комментатора.

Кинематографический нарратор проявляется с помощью преимущественно общих и средних планов, фокализации и музыки, о чем подробнее будет сказано в параграфе «Интермедиальность и звуковое сопровождение».

Экранизация аналогично роману представляет нам историю с позиции Элио: о нем мы знаем больше, с ним первым мы встречаемся в начале повествования и его видим в одиночестве в конце.

Проблема точки зрения (фокализации по Ж. Женетту) в кино существует как проблема монтажа. По этому поводу Б.А. Успенский пишет: «множественность точек зрения, которые могут использоваться при построении кинокартины, совершенно очевидна. Такие элементы формальной композиции кинокадра, как выбор кинематографического плана и ракурса съемки, различные виды движения камеры и т.п., также очевидным образом связаны с данной проблемой»²⁴⁰. Исследуя проблему передачи точки зрения при интерпретации художественного текста другими видами искусства, Ю. А. Дмитриева уточняет, что таким образом в кино существует операторская точка зрения, связанная с ракурсом съемки, и точка зрения

²³⁹ Chatman S. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. – Ithaca: Cornell University Press, 1990. – P.134.

²⁴⁰ Успенский Б. А. *Семиотика искусства*. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 9.

повествования кинотекста в целом, зависящая от «монтажа и всего набора приемов, использованных в структуре фильма»²⁴¹.

Прием фокального смещения (по Ж. Женетту) Л. Гуаданьино не использует. Камера никогда не начинает работать субъективно, а мы никогда не инкорпорируемся в сознание персонажей и всегда видим их с позиций наблюдателя, однако понимаем, что нам показана история именно Элио благодаря иным художественным средствам. Например, почти постоянное присутствие Элио в кадре, обилие сцен, показывающих его в одиночестве, погруженного в свои мысли и вместе с тем отсутствие параллельного монтажа (за исключением эпизода когда Элио находит записку в своей комнате, а Оливер и профессор Перлман просматривают снимки скульптур) выстраивает повествованием следующим образом: за исключением описанного эпизода, мы знаем только то, что знает Элио и не имеем представления чем занимаются другие персонажи, если только они не появляются в кадре вместе с Элио. Таким образом режиссер фокусирует зрительское внимание на Элио как центральной фигуре повествования. Так как повествование ведется с точки зрения персонажа, по Ж. Женетту это внутренняя фокализация.

Тем не менее некий паралепсис возникает в сцене разговора родителей Элио и принятие ими решения отправить сына вместе с Оливером в Бергамо на несколько дней. Нам показано немного больше, чем знает главный герой.

Значение параллельного монтажа в единственном эпизоде заключается, как заметил З. Джанелл, в более отчетливом сравнении Элио с античными статуями²⁴². Эти параллели, лейтмотивом пронизывающие кинонарратив, достигают в данном эпизоде наивысшей точки.

²⁴¹Дмитриева Ю. А. Проблема передачи точки зрения при интерпретации художественного текста другими видами искусства // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2016. – №2. – С. 83.

²⁴² Gianelle Z. Op. cit. P. 16.

2.3. Интермедиальность в романе и звуковое оформление фильма

Кинематограф является синтетическим видом искусства, и звуковая сторона произведения кинематографии играет в нем не последнюю роль. Однако нам она интересна еще и потому, что среди многочисленных культурных реминисценций романа особое место занимают отсылки к музыкальным произведениям. Элио является музыкантом, и транскрибирование музыки – основное его занятие в свободное время, кроме того, исполнение мелодии также становится средством выражения его чувств, своеобразным намеком для Оливера.

Ориентируясь на упрощенную схему трех видов интермедиальности в статье Н. В. Исагулова «Интермедиальность как зонтичный термин», мы обращаемся к «цитатной» интермедиальности»²⁴³. При описании данного вида интермедиальности исследователь основывается на работе Е. П. Шиньева «Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе» и подразумевает под этим термином «специфическую форму диалога культур, осуществляемую посредством взаимодействия художественных референций (ссылок)»²⁴⁴.

В контексте нашего исследования цитатная интермедиальность представлена музыкальными цитатами. Такая форма взаимодействия медиумов в статье Н. В. Исагулова называется медиа-цитатностью, под которой автор подразумевает «цитирование (отсылка) к тексту другого или такого же медиума»²⁴⁵.

А. Ю. Тимошков различает «Интермедиальность как имманентное свойство текста и интермедиальность как авторскую стратегию».

²⁴³ Исагулов Н. В. Указ. соч. С. 38.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же. С. 34.

Интермедиальность как авторская стратегия определяется индивидуальностью автора и его личным опытом.

В монографии Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой о разнице между музыкой в романе и в экранизации говорится следующее: «Музыка обычно присутствует в литературном тексте в виде названия музыкального произведения, характеристики исполнителей, способа или манеры исполнения или описания вызванных ею чувств, в то время как в кинотексте она звучит в натуральном виде и естественным образом вызывает те же чувства»²⁴⁶.

Авторы книги «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» Т. Эльзессер и М. Хагенер поэтически описывают значение звука в кинематографе и его влияние на зрителя: «Звук еще и эфемерен, прозрачен и непрочен – он ускользает от нашего стремления ухватить, зафиксировать, обездвигнуть его. Таким образом, звук напоминает нам о необратимости времени: он отображает безвозвратную потерю и смерть»²⁴⁷. Как мы уже отмечали, тема времени важна для идейной основы романа, также лейтмотивом через все произведение проходит ощущение безвозвратной потери.

Звукорежиссер и микшер фильма Жан-Пьер Лафорс говорит об этой мелодии в своем интервью: «И вот в конце этого похода, прежде чем они доберутся до места, где они впервые целуются, звучит музыка М. Равеля [Une Barque sur L'Océan], которая внезапно прерывается. Это резкое сокращение, которое заканчивается мгновением тишины напоминает о том, как вы вспоминаете вещи, и ваше воспоминание может немедленно прерваться»²⁴⁸).

Обратим внимание на музыкальные референции в книге и саундтрек фильма. Отдельно отметим, что под саундтреком мы понимаем всю звучащую

²⁴⁶ Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Указ. соч. С. 28.

²⁴⁷ Эльзессер Т. и Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. С. Афонин и др. – СПб: Сеанс, 2016. – С. 273.

²⁴⁸ Desowitz B. «Call Me by Your Name»: Editing Was Crucial to the Year's Best Love Story [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.indiewire.com/2017/12/call-me-by-your-name-luca-guadagnino-editing-oscars-1201903009/>. – (Дата обращения: 06.09.2020).

в фильме музыку – как внутри кадра, так и за кадром, как специально написанную для этого фильма, так и уже существующую прежде.

Среди интермедиальных словосочетаний, отсылающих к культурным реминисценциям, отдельно выделим связанные с музыкой. Всего в тексте книги обнаружено 21 такое ИСС, в экранизацию перенесены следующие из них: *Liszt's version*, *Bach's version*, *the way Busoni*. А интертекстуальное словосочетание *Beatles song 239* оказалось заменено на *Richard Butler*, поскольку в романе описывался эпизод из римской ночи, где молодые голландцы играли песни «Битлз», который в фильме трансформирован в сцену в Бергамо с танцующей под Ричарда Батлера компанией. Такая замена акцентирует внимание именно на фигуре Батлера и его песне «Люблю свой путь» (*Love my way*). На основе этих фактов можно сделать вывод, что музыкальные аллюзии романа в кинотексте отражены слабо. Звуковая сторона фильма подчинена иным задачам.

Эмоции, вызываемые музыкой у зрителя, дублируют те аффективные состояния, которые стремится спровоцировать сам нарратив (саспенс, страх, драматические переживания, печаль, веселье).

Внедиегетический звук фильма включает только классические мелодии и инструментальную музыку, в то время как во внутридиегетическом – классические произведения, исполняемые Элио, соседствуют с поп-хитами изображаемого периода времени.

Если в романе А. Асимана не упомянута ни одна популярная песня, то в фильме их используется несколько. В основном их назначение – служить маркером времени действия (в данном случае 80-х). Л. Гуаданьино признается: «Мы думали о том, чтобы соответствовать периоду времени (1983), американско-французско-итальянской семье, уровню их образования и тому канону, частью которого они были бы. Мы прошли путь от классики начала XX века Равеля и Дебюсси, которые в некотором смысле олицетворяют

любопытство самого Элио, до самого агрессивного минимализма Джона Адамса. Мы также исследовали звук лета: что звучало по радио, по телевизору»²⁴⁹.

Рассмотрим, какой «звук лета» воссоздали авторы фильма. На дискотеке в фильме персонажи танцуют под песню «Lady Lady Lady» в исполнении Джо Эспозито и Джорджо Мородера, написанную в 1983 году. Песня используется для воссоздания атмосферы 80-х и сопровождает кадры крупного плана Элио, где он наблюдает за Оливером. Слова припева будто вторят мыслям Элио: «Lady, lady, lady, lady, // let me touch that part of you, you want me to»²⁵⁰ (Леди, леди, леди, леди, что может тронуть твоё сердце, чтобы оно отозвалось в ответ?).

Далее на той же дискотеке играет сингл The Psychedelic Furs «Love my way». Он был выпущен в 1982 году и был достаточно популярен на момент разворачивающихся в фильме действий. Однако немаловажным является и тот факт, что автор текста Ричард Батлер написал эту песню для людей нетрадиционной ориентации, о чем заявил в своем интервью²⁵¹. По его словам, он хотел показать людям, что не стоит этого бояться и нужно принять, и полюбить свой путь. Под эту песню мы видим танец Оливера, который скорее борется со своими чувствами к Элио, чем принимает их.

Во время сцены с персиком по радио играет «È la vita» Марко Армани (1983). Несмотря на то, что функция ее – создавать атмосферу Италии того времени, текст также довольно созвучный по смыслу происходящему – о лете, прогулках на велосипеде и красивой улыбке возлюбленной лирического героя.

²⁴⁹ Gilligan M. Luca Guadagnino Discusses “Call Me By Your Name” At The 55th New York Film Festival [Электронный ресурс]. – URL: <https://the-take.com/read/luca-guadagnino-discusses-call-me-by-your-name-at-the-55th-new-york-film-festival>. – (Дата обращения: 06.09.2020).

²⁵⁰ Giorgio Moroder & Joe Esposito – Lady Lady Lady [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=O7DkA_CLww0. – (Дата обращения: 15.04.2021).

²⁵¹ Holdship B. The Psychedelic Furs: Sugar Cubes For The New Depression [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-psychedelic-furs-sugar-cubes-for-the-new-depression>. – (Дата обращения: 14.02.2021).

Элио переключает ее на «Radio Varsavia» Франко Баттиато о военных действиях. Такой жест помогает нам понять, что Элио пытается отвлечься от романтических мыслей, что, однако, у него не выходит.

Что касается закадрового звука, то начальные титры сопровождается композиция «Hallelujah Junction - 1st Movement», написанная Джоном Адамсом в 1996 году, которая повторяется и в момент поднятия скульптуры – то есть сопровождается моменты отсылающие к греческой гомоэротичности.

Повторяющейся мелодией является композиция Рюити Сакомото «M.A.U. in the Backyard». Немаловажно, что данный композитор известен написанием музыки к фильмам Б. Бертолуччи.

Знаковой является тишина во время речи отца, поскольку она позволяет сделать акцент на их смысле и значимости для всего произведения в целом. У. Фазано признается, что «В одном кадре был момент, когда внизу играло пианино, но мы решили, что тишина – это самое лучшее»²⁵².

Тексты трех специально написанных для фильма песен (трек «Бесполезные субстанции» (Futile Devices) написан раньше, однако ее автор Суфьян Стивенс сделал ремикс специально для фильма) дополняют изображаемое действие в духе Голливудских поп-песен, однако звучание их принципиально иное.

В момент, когда Элио мучается в тянущемся ожидании Оливера, не зная где он и когда вернется, звучит песня С. Стивенса «Бесполезные субстанции» (Futile devices (Doveman remix)). Текст ее также является знаковым, поскольку повествует о невозможности лирического героя высказать свои чувства: «And I would say I love you, // but saying it out loud is hard // So I won't say it at all»²⁵³

²⁵² Call me by your name. Mongrel Media [Электронный ресурс]. – URL: <https://web.archive.org/web/20171028132924/http://www.mongrelmedia.com/MongrelMedia/files/9a/9a539f31-154b-4d83-a3ce-e421191266fb.pdf>. – (Дата обращения: 14.01.2021).

²⁵³ Stevens S. – Futile Devices (Doveman Remix) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=OO_B1zkiA. – (Дата обращения: 15.04.2021).

(И я сказал бы, что люблю тебя, // но как же трудно выговорить это вслух. // Пожалуй, я всё же промолчу).

В тот момент, когда Элио и Оливер едут в Бергамо, гуляют у водопада и счастливы друг с другом, играет трек «Тайна любви» (Mystery of Love), который оттеняет миг их счастья словами о будущей разлуке: «How much sorrow can I take? // Blackbird on my shoulder // And what difference does it make // When this love is over?»²⁵⁴ (Сколько же ещё горя мне уготовлено? // Скажи, черный дрозд на моем плече. // И будет ли что-то по-другому, // Когда эта любовь кончится?). Также в тексте содержится сравнение с Гефестионом, близким другом и предположительно любовником Александра Македонского: «Like Nephæstion, who died // Alexander's lover» (Словно Гефестион, который умер, // Являясь любовником Александра), что соответствует попыткам фильма представить эту историю как аллюзию на греческую педерастию.

Заключительная песня, также принадлежащая С. Стивенсу, «Видения Гедсона» (Visions of Gideon) дает нам понимание восприятия истории самим Элио. Их совместное лето кажется далеким и неправдоподобным, словно видение. Но они названы видениями Гедсона, библейского полководца, которому являлись божественные видения, и он не усомнился в их подлинности. Элио не сомневается в реальности их взаимной любви, пусть теперь все прошедшее и кажется сном.

На наш взгляд, через песни С. Стивенса в кинофильме появляется тот самый нарратор, от которого на первый взгляд авторы отказались. Именно лирическая песня способна поставить нарратора на ту самую максимально близкую дистанцию от повествуемой истории и показать чувства Элио непосредственно от первого лица.

²⁵⁴Stevens S. – Mystery of Love [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4WTt69YO2VI>. – (Дата обращения: 15.04.2021).

Заключение

В настоящей работе мы, в соответствии с поставленной целью, выявили какие смыслы приобрел роман А. Асимана «Назови меня своим именем» в процессе его переноса на экран.

Первая глава является теоретической. В ней мы кратко отметили в каком контексте – литературном и кинематографическом появились исследуемые нами роман и его экранизация. А также проследили генезис литературы young adult и репрезентацию в книгах этого направления ЛГБТ-персонажей. Уточнили основные понятия, имеющие центральное значение для настоящей работы, такие как кинотекст и кинодискурс, интермедиальность и экранизация.

Во второй главе нами проанализированы и сопоставлены роман А. Асимана и экранизация Л. Гуаданьино с точки зрения идейно-художественного содержания, системы персонажей и передачи авторского стиля.

При анализе содержательной стороны романа мы выявили обширный комплекс тем и философских идей, среди которых центральными являются невозможность оказаться вне времени, вне бытия, самоценность любого опыта человеческой жизни, а также идея множественной идентичности, возможности быть «посередине» – то есть иметь несколько различных и противоречащих друг другу идентичностей.

В то время как А. Асиман ссылается на греческую педерастию и "Пир" Платона, чтобы переосмыслить эти идеи, преодолеть асимметрию в отношениях между эрастом и эроменом, Л. Гуаданьино принимает модель греческой любви в неизменном виде и смещает акценты на трактовку гераклитовского изречения и необратимость времени. Неизменно только то, что все меняется.

С помощью аллюзий на греческую и римскую литературу А. Асиман, дестабилизирует гендер и гендерные отношения. Для романа становятся важным взаимозаменяемость и переходность ролей и человек как соединение множества различных идентичностей, порой противоречащих друг другу. В фильме же отношения героев становятся современной интерпретацией греческой педерастии.

Делая центральной не упоминавшуюся в романе цитату Гераклита, Л. Гуаданьино строит идейную основу экранизации вокруг ее трактовки – уходящее время, потерянная молодость, уходящий образ прежней Италии. Тема «ускользающей» молодости и красоты становится ведущей. Хотя параллели с мифом о нарциссе сохранены через метафору зеркала, мотивы двойничества и самоидентификации через Другого оказались утрачены.

Самым значительным изменением является опущение всей четвертой главы и большей половины третьей. Не делая значительных изменений в сюжете, авторы фильма смещают фокус только на совместное лето Элио и Оливера, завершившееся расставанием. Это значительно сгущает драматизм истории – то, что К. Ю. Игнатов называет «заострением сюжета»²⁵⁵.

Кроме того, поскольку четвертая глава не была экранизирована, время в кинотексте не замыкается и мотив повторения отсутствует.

Л. Гуаданьино удачно встраивает в кинотекст новые эпизоды, отсылающие к греческим образцам: поднятие скульптуры, снимки античных статуй. Они вполне соответствуют общей атмосфере и стилю романа, но служат целям намеренной эротизации Элио через параллели с этими скульптурами, эстетизации его отношений с Оливером как «классического образца», что противоречит осмыслению этих идей в романе. Передача стиля романа происходит в основном через замены (примерное сохранение

²⁵⁵ Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... С. 122.

географических и временных характеристик, культурных и бытовых аллюзий) и добавления.

Кроме того, отсутствие в экранизации отсылок к музыкальным и литературным произведениям, которыми изобилует роман А. Асимана, значительно упрощает произведение. А оставшиеся немногочисленные реминисценции используются, как уже отмечено многими критиками, в качестве сигнальных знаков принадлежности героев к интеллектуальной элите, которые так и остаются на протяжении фильма всего лишь знаками, не имеющими никакого иного значения.

Стоит отметить, что, учитывая сложность передачи на экране романа с большим количеством внутренних монологов, авторам экранизации во многом удалось передать атмосферу оригинала, его стиль и даже ввести своеобразного нарратора-комментатора с помощью саундтрека к фильму. Однако при тщательном, почти педантичном, следовании сюжету первоосновы и попытках остаться в рамках авторской стилистики, авторы фильма, на наш взгляд, существенно изменили идейное содержание романа.

Дальнейшее исследование может быть продолжено и сосредоточено уже не на передаче оригинального содержания и стиля литературного произведения при транспозиции, а на элементах индивидуального стиля самого Л. Гуаданьино, отразившихся в экранизации, а также жанровых особенностях романа и фильма.

Список использованной литературы

1. Асиман А. Назови меня своим именем / пер. с англ. А. Захарьевой. – М.: Popcorn books, 2019. – 360 с.
2. Aciman A. Call me by your name. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. – 248 P.
3. Ivory J. Call me by your name. Screenplay [Электронный ресурс]. – URL: https://www.sonyclassics.com/awards-information/screenplays/callmebyyourname_screenplay-20171206.pdf. – (Дата обращения: 7.11.19).
4. Call me by your name [Художественный фильм] / реж. Л. Гуаданьино; в ролях: Т. Шаламе, А. Хаммер и др. – США: Sony Pictures Classics, 2017. – 132 мин.
5. Борисенко А., Сонькин В. Литературные премии США – XXI век // Иностранная литература. – 2004. – № 4. – С. 257–262.
6. Бутенина Е. М. Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке // Вестн. Пермск. ун-та. – 2016. – Вып. 2(34). – С. 94–100.
7. Власова А. Р., Шевченко А. А. Проблема подростковой самоидентичности в романе Андре Асимана «Назови меня своим именем» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур. – Пермь: ПГНИУ, 2018. – С. 49–58.
8. Григорьянц Е. И. Книга в контексте современной культурной коммуникации // Книга: исследования и материалы. Сб. 82. – М.: Наука, 2004. – С. 51–59.
9. Джумайло О. А. Английский исповедально-философский роман 1980-2000 гг: дис. ... д-ра фил. наук / Южный федеральный ун-т – Ростов-на-Дону, 2014. – 320 с.
10. Дмитриева Ю. А. Проблема передачи точки зрения при интерпретации художественного текста другими видами искусства // Известия

- Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2016. – №2. – С. 82–84.
11. Дмитрук Т. И. Текст и экранизация: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций) // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2019. – №1 (31). – С. 96–101.
 12. Долин А. Мировое кино. Тенденции двадцать первого века [Электронный ресурс] // Сеанс. – 2016. – №65. – URL: <https://seance.ru/articles/mirovoe-kino-tendencii-dvadcat-pervogo-veka/>. – (Дата обращения: 05.02.2016).
 13. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
 14. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры: в 2-х т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
 15. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дисс. ... канд. фил. н. / Челябинский гос. ун-т. – Челябинск, 2010. – 21 с.
 16. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дисс. ... канд. фил. н. / – Волгоградский гос. пед. ун-т. – Волгоград, 2001. – 16 с.
 17. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля // Вестник МГУ. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 2. – С. 57–74.
 18. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: автореферат дис. ... канд. фил. н. / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2007. – 24 с.
 19. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис. ... канд. фил. н. / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2007. – 143 с.

20. Исагулов Н. В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации // Культура слова. – 2019. – № 1(2). – С. 28–39.
21. Карасик О. Б. Взаимодействие расового и этнического компонентов в современной литературе США // Вестник Татарского гос. гуманитарно-педагогического ун-та. – 2010. – № 1 (19). – С. 64–68.
22. Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
23. Коваленко И. В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы // Известия ВГПУ. – 2011. – №2. – С. 50–53.
24. Коноплёв Б. Н. Основы фильмопроизводства. – М.: Искусство, 1969. – 447 с.
25. Лотман Ю. М. Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман Ю. М. Пушкин. – СПб: Искусство-СПб, 2003. – С. 391–763.
26. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 702 с.
27. Мамардашвили М. К. Лекции по античной философии. – М.: Прогресс-Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. – 248 с.
28. Маневич И. М. Кино и литература. – М.: Искусство, 1966. – 240 с.
29. Массовая литература сегодня / Н.А. Купина [и др.] – М.: Флинта: Наука, 2009. – 424 с.
30. Мильдон В. И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. – 2011. – № 3. – С. 9–14.
31. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: Эстетика экранизации. – М.: РОССПЭН, 2007. – 221 с.
32. Овидий Метаморфозы / пер. с лат. С. В. Шервинского. – М: Художественная литература, 1977. – 430 с.
33. Официальный сайт литературной премии «Лямбда» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.lambdaliterary.org/awards/previous-winners-3/page/2/?a_search&award_year&award_classifications&award_status&aw

- [ard_categories=gay-fiction#038;award_year&award_classifications&award_status&award_categories=gay-fiction](#). – (Дата обращения: 14.03.2021).
34. Платон. Кратил // Платон. Собрание сочинений в 4-х т. / под общ. ред. А. Ф. Loseva, В. Ф. Asmusa, А. А. Тахо-Годи. – М: АН СССР Институт философии. Из-во Мысль, 1990. – Т. 1. – 613–682.
35. Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля / Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 32–59.
36. Поличко Г. А. Основы кинематографических знаний на уроках литературы в средней школе. – Курган, 1980. – 147 с.
37. Ранеева А. Жанровая природа и культурный генезис русской LGBT-литературы. «Сапфическая нота» [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 6 (112). – URL: <https://lgbtru.com/culture/literature/2886/>. – (Дата обращения: 22.05.2020).
38. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 1 (8). – С. 135–137.
39. Скокова Т. А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма // Вестник ВГУ. – Серия: Филология. Журналистика. – 2009. – №2. – С. 95–100.
40. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
41. Татаринов А. В. Мировоззренческие стратегии в современном американском романе // Российский гуманитарный журнал. – 2015. – №5. – С. 395–406.
42. Татаринова Л. Н. Дон Делилло // Современная зарубежная проза. – М.: Флинта, 2016. – С. 86–96.
43. Тимашков А. Ю. Интермедальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф.

- дис. ... канд. иск. / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. – СПб., 2012. – 23 с.
44. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
45. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 39–60.
46. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. – М.: Академия, 2008. – 331 с.
47. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
48. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – 257 с.
49. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного ун-та. – 2014. – № 389. – С. 38–45.
50. Хассан И. К концепции постмодернизма [Электронный ресурс]. – URL: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=6. – (Дата обращения: 05.05.2021).
51. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. – Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. – Тарту: Тартуский ун-т, 1984. – С. 109–122.
52. Чотчаева М. Ю., Сосновский В. Т. Постмодернизм в культуре и литературе современности // Вестник АГУ. – Сер. 2. Филология и искусствоведение. – 2017. – №2 (197). – С. 180–181.
53. Чуканцова В. О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – №108. – С. 140–145.

54. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 311 с.
55. Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 13–39.
56. Эльзессер Т. и Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. С. Афонин и др. – СПб: Сеанс, 2016. – 439 с.
57. Best S., Kellner D. The Postmodern Turn. Critical Perspectives. – New York: Guilford Press, 1997. – 306 p.
58. Brody R. The Empty, Sanitized Intimacy of “Call Me by Your Name” // The New Yorker. – 2017. – 28 November. – URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-empty-sanitized-intimacy-of-call-me-by-your-name>. – (Дата обращения: 12.03.2020).
59. Call me by your name. Mongrel Media [Электронный ресурс]. – URL: <https://web.archive.org/web/20171028132924/http://www.mongrelmedia.com/MongrelMedia/files/9a/9a539f31-154b-4d83-a3ce-e421191266fb.pdf>. – (Дата обращения: 14.01.2021).
60. Cart M. Young Adult Literature: From Romance to Realism. – Chicago: ALA Neal-Schuman, 2016. – 310. P.
61. Chatman S. Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. – Ithaca: Cornell University Press, 1990. – 240 p.
62. Clarke G. R. Waiting for a queer change: Gender identity through performative waiting and the Boudoir Chronotope in Call Me By Your Name [Электронный ресурс] Theses... В.А. / Edith Cowan University. – Perth, 2019. – 54 p.
63. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality / eds. by Jens Arvidson. – Lund: Intermedia Studies Press, 2007. – P. 19–37.
64. Desowitz B. «Call Me by Your Name»: Editing Was Crucial to the Year’s Best Love Story [Электронный ресурс]. – URL:

- <https://www.indiewire.com/2017/12/call-me-by-your-name-luca-guadagnino-editing-oscar-1201903009/>. – (Дата обращения: 06.09.2020).
65. Gianelle Z. *Symptotic Love?: Classical reception in Call me by your name: Dissertation... MA.* / The University of Arizona. – Arizona, 2019. – 57 p.
66. Gilligan M. Luca Guadagnino Discusses “Call Me By Your Name” At The 55th New York Film Festival [Электронный ресурс]. – URL: <https://the-take.com/read/luca-guadagnino-discusses-call-me-by-your-name-at-the-55th-new-york-film-festival>. – (Дата обращения: 06.09.2020).
67. Giorgio Moroder & Joe Esposito – Lady Lady Lady [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=O7DkA_CLww0. – (Дата обращения: 15.04.2021).
68. Goldman Sachs Talks. 2018. “André Aciman: The Meaning and Message of Call Me by Your Name.” [YouTube video], 27:34. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=mObuAkTOG_A. – (Дата обращения: 04.05.2021).
69. Halutz A. André Aciman on the Parallels Between Jews and Gays, and His 'Call Me By Your Name' Sequel [Электронный ресурс] // Haaretz. – 2019. – URL: https://www.haaretz.com/us-news/.premium.MAGAZINE-andre-aciman-on-the-parallels-between-jews-and-gays-and-his-new-novel-find-me-1.8019640?fbclid=IwAR0mI_Z3VVQeZafgYvRfchvgBMdI8ec97JfDnKnLwjXXWcLNAIdPS8IZ1ZI – (Дата обращения: 14.05.2020).
70. Higgins D. *Intermedia. Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins* // Leonardo – 2001. – Vol. 34. – No.1. – P. 49–54.
71. Holdship B. *The Psychedelic Furs: Sugar Cubes For The New Depression* [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-psychedelic-furs-sugar-cubes-for-the-new-depression>. – (Дата обращения: 14.02.2021).
72. International Movie Database [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.imdb.com/title/tt5726616/>. – (Дата обращения: 01.11.2020).

73. Kellaway K. Call Me By Your Name's Oscar-tipped double act on their summer of love [Электронный ресурс] // The Guardian. – 2017. – URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/oct/15/armie-hammer-timothee-chalamet-call-me-by-your-name-interview>. – (Дата обращения: 06.09.2020).
74. Kozloff S. Overhearing film dialogue. – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. – 332 P.
75. Lee A. Why Luca Guadagnino Didn't Include Gay Actors or Explicit Sex Scenes in 'Call Me by Your Name' (Q&A) [Электронный ресурс] // The Hollywood Reporter. – 2017. – URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/call-me-by-your-name-why-luca-guadagnino-left-gay-actors-explicit-sex-scenes-q-a-973256>. – (Дата обращения: 06.09.2020).
76. Minus Ed. Cris de Coeur. Call Me by Your Name by André Aciman // The Sewanee Review. – 2008. – Vol. 116. – No. 2. – P. 40–42.
77. Mizruchi S. Risk Theory and the Contemporary American Novel [Электронный ресурс] // American Literary History. – Spring 2010. – V. 22. – Issue 1. – URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2173/alh/article/22/1/109/187275>. – (Дата обращения: 07.05.2021).
78. Radstone, S. Cultures of Confession // Cultures of testimony: turning the subject inside out. Modern Confessional Writing. Newcritical essays. – London and New York: Routledge, 2006. – 196 p.
79. Stevens S. – Futile Devices (Doveman Remix) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=OO_B1zkilA. – (Дата обращения: 15.04.2021).
80. Stevens S. – Mystery of Love [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4WTt69YO2VI>. – (Дата обращения: 15.04.2021).
81. Stevens S. – Visions of Gideon [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IDgR3FNlsUM>. – (Дата обращения: 15.04.2021).

82. The Academy of Motion Picture Arts and Sciences [Электронный ресурс].
– URL: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2018>. – (Дата обращения: 28.02.2021).
83. The British Academy of Film and Television Arts [Электронный ресурс].
– URL: <https://www.bafta.org/>. – (Дата обращения: 28.02.2021).
84. Wickens C. M. Queering young adult literature: examining sexual minorities in contemporary realistic fiction between 2000-2005: Dissertation... Ph.D. / Texas A&M University. – Texas, 2007. – 369 p.

Приложения

Приложение 1

Таблица 1. Группы ИСС по типу референта в романе А. Асимана «Назови меня своим именем»

Литературные реминисценции	Географические названия	Исторические факты	Политические аллюзии	Социальные отсылки	Культурные реминисценции	Бытовые аллюзии и реалии
1. Heraclitus (p. 8) 2. Carlo Levi's book (p. 9), 3. Trojans and Lestrygonians 15, 4. Heidegger's interpretati	1. Italy p.3 2. San Giacomo (p. 8), 3. B. (p. 9), 4. Urban campus like Columbia's 43	1. The Battle of the Piave (First World War) 73 2. Caesar crossing the Rubicon 119 3. Maginot Line 121		1. A child of expats 32, 2. Shibboleth 52 3. Squatters 236	1. Haydn's «Seven Last Words of Christ» (p. 9) 2. The miracle of the Resurrection 9, 3. Sabbath 11, 4. Liszt 12, 5. Busoni 12	1. Summer p.18 2. Glasses of rosatello (p. 5), 3. Apricot p. 36 4. Egnog 7, 5. Correria (the regional bus line) 9, 6. Fire of cluster bomb 14 7. Mont Blanc pen 20

on of a fragment by Heraclitus 27, 5. Giuseppe Belli 29 6. Paul Celan 29, 83 7. Glaucus and Diomedes 30 8. “In the name of some cult among men, I was	5. Rome 49, 163 6. N. 76 7. Little Italy 99 8. Riviera 99 9. Chicago 124 10. Waterle ss plains of the Serengeti 159 11. Cape Cod 161 12. States 163	4. Emperor Nero’s reign 192			6. Bach 12 7. Cadenza 13 8. «Tristan» Вагнера 18 9. Star of David 19 10. Mezuzah 19 11. A thanasius Kircher 29 12. S ocratic irony 36 13. G alileo 37, 14. G hetto 49	8. The red Loeb edition 32 9. Every altar in Rome 49 10. Smoking Gauloises (71) 11. The war memorial dedicated to the youth of the town who’d perished in the Battle of the Piave 73 12. The belfry of San Giacomo 76, 248 13. semifreddo 94
--	---	-----------------------------------	--	--	--	--

<p>giving him my golden armor for his bronze” p.30</p> <p>9. Amor ch’a null’amato amar perdona. Love, which exempts no one who’s loved from loving, Francesca’s words in</p>	<p>13. Beatrice ambling cross the Ponte Vecchio 173</p> <p>14. Crossing over from Piazza Montecitorio to the Corso. Then up via Belsiana 176</p> <p>15. Via Fratina, via</p>				<p>15. galut 49</p> <p>16. Rabbi Hillel’s famous injunction: “If not now, when?” 51</p> <p>17. A Brahms variation on a Mozart rendition 55</p> <p>18. A variation on Brahms’s last variations on Handel 55</p> <p>19. “If youth must canter,</p>	<p>14. Roger & Gallet shampoo 96</p> <p>15. Canasta (игра) 99</p> <p>16. The royal insignia of the House of Savoy 110</p> <p>17. Pelikan (перьевая ручка) 113</p> <p>18. A civet 140</p> <p>19. The pacer, the graft, the steel pin, the other man’s heart 143</p> <p>20. Herald Tribune 143</p>
--	--	--	--	--	--	--

<p>the Inferno 30-31, 88</p> <p>10.Lucretius 32</p> <p>11.Dante, Homer, Virgil 41</p> <p>12.Leopardi 41</p> <p>13.The Bible: Jacob asks Rachel for water and <...> kisses the ground by the well 49</p>	<p>Borgognon a, via Condotti, via delle Carrozze, della Croce, via Vittoria 177</p> <p>16. Thailan d 186, 190</p> <p>17. Bangko k's airport 186</p> <p>18. Lake Albano 187</p> <p>19. Via Cassia 188</p>				<p>then who'll do the galloping?" 60</p> <p>20. Yom Kippur 62</p> <p>21. Tallis 62</p> <p>22. The impish cruelty of M. C. Escher 68</p> <p>23. A two-bit disciple of Freud 81</p> <p>24. Preludes and fugues, a fantasy by Brahms 89</p>	<p>21. A distant foghorn off Cape Cod 161</p> <p>22. Bombs <...> fell exactly in my hideaway 163</p> <p>23. Direttissimo to Rome 164</p> <p>24. Heart like Anchise's fish 165</p> <p>25. The Basilica of San Clemente 178, 186, 191, 192</p> <p>26. A human statue of Dante 173</p> <p>27. Petits fours 177</p> <p>28. Ponte Milvio 188, 197</p>
---	--	--	--	--	--	--

14. Zwischen Immer und Nie. Between always and never. Celan 70, 105	20. Bangko k 189, 190 21. Along the Lungotever e 197 22. the Pantheon 197, 205				25. The Schubert quartet 112 26. Lacta alea est (Caeasar) 119 27. The Haydn 137 28. Haydn's "It Is Finished" 138 29. Haydn 157 30. Ferragosto 171 31. The home of the Roman consul Titus	29. The girl at the American Express 190 30. Grappa 190 31. Sambuca 190 32. Caffè Sant'Eustachio 198 33. Jukebox 199 34. A marble fountain 203 35. Municipal fontanelle 203 36. The statue of the Pasquino 204, 222, 227 37. Lemonsoda 205
15. Shelley 71, 16. Shelley's ghost 104, 17. Shelley's boat 110 18. Cor cordium, heart of hearts 71, 242	23. via Santa Maria dell' Anima 205 24. Piazza Rotonda 205 25. Piazza Febo 205					

19. Fragments of Heraclitus, such as “Nature loves to hide” or “I went in search of myself” 74	26. New York 218				Flavius Clemens 192	38. JFK (John F. Kennedy International Airport) 218
20. a character in Ovid 81	27. New England 234				32. Mithras, God of the Morning, Light of the World 192	39. Fiumicino Airport 218
21. Jacopone da Todi 83	28. Piazza Navona 239				33. Temple to Pope St. Clement 192	40. Antigue postcard of Monet’s berm 220, 236
22. The Gordian treatment 87	29. The Hudson, the Aegean, the Dead Sea 248				34. Phylogenetic tree 196	41. Giordano Bruno’s statue 222
					35. Capriccio by Brahms 202	42. The berm 226
					36. The Goldberg	43. The wall on via Santa Maria dell’ Anima 227, 234, 346

23. Chekhov or Gogol or Katherine Mansfield 95					Variations 202	44. Application 228
24. «Armance» by Stendal 102, 105					37. Stornello (народная песенка) 202	45. Mercury on a voyage to Pluto 231
25. Hamlet's father 104					38. Roman stornelli 202	46. The same artificial respirator 235
26. A sleeping fawn 107					39. Goblin lanes 203	47. The Piave memorial 235, 344
27. Calvino 113					40. Old Neapolitan tune. Fenestacalucive 206	48. Reproduction of a poorly preserved fresco of a bearded Mithraic figure 236
28. Verses by Pascoli 124					41. The "Moldau" 206	49. Sapphire gin 237
29. Tintin's Thomson						

<p>and Thompson twins 125</p> <p>30. Tweedle- Dee or Tweedle- Dum 125</p> <p>31. Judas-like 137</p> <p>32. The soul and the body met in the pineal gland (Декарт) 141</p>					<p>42. Bellini's Sonnambula 206</p> <p>43. A near- pagan love 215</p> <p>44. Beatles song 239</p> <p>45. Van Gogh's Starlight Over the Rhone 242</p>	<p>50. Eau-de-vie (фруктовый бренди) 237</p> <p>51. Mithraic chamber 238</p> <p>52. "listening like sheep to Handel" 239</p> <p>53. before Christmas and stayed till New Year's p.225</p>
---	--	--	--	--	--	---

<p>33.Images from Ovid 147</p> <p>34.Leopardi's “To the Moon” 158</p> <p>35.To drop bread crumbs for my return journey 162</p> <p>36.Waiting for Virgil 173</p> <p>37.A Dante who's just spied his</p>						
--	--	--	--	--	--	--

<p>Beatrice 173 38. Стихи из Божественной комедии (Guido...) Данте 173- 174 39. The Fifteenth Canto of the Inferno (by Dante) 174 40. A Roman drinking song 175</p>						
---	--	--	--	--	--	--

<p>41. "Tristia" - отсылка к Овидию 182</p> <p>42. Falstaff's paunch 183</p> <p>43. Nietzsche 192</p> <p>44. Two shades in Dante 203</p> <p>45. "From the mouth where flowers once blossomed only worms</p>						
--	--	--	--	--	--	--

<p>emerge. Farewell, window, for my Nenna can no longer look out again” 206</p> <p>46.“She always wept because she slept alone, Now she sleeps among the dead. (неполит</p>						
---	--	--	--	--	--	--

<p>анская песня) 207 47. "Parce que c'était lui, parce que c'était moi" (Montaigne 's explanation for his friendship with Etienne de la Boétie) 223 48. Emily Brontë's words:</p>						
---	--	--	--	--	--	--

<p>“he’s more myself than I am” 223, 353</p> <p>49.A heart stolen from a tale by Poe («Сердце- обличител ь») 234</p> <p>50.Face is as white as Rip Van Winkle’s (Ирвинг) 240</p>						
--	--	--	--	--	--	--

<p>51. A novel by Thomas Hardy The Well- Beloved 241</p> <p>52. «Is it better to speak or die?» 63</p> <p>53. «Se l'amore» 113</p>						
--	--	--	--	--	--	--

Приложение 2

Таблица 2. Группы ИСС по типу референта в кинотексте Л. Гуаданьино «Назови меня своим именем»

Литературные реминисценции	Географически е названия	Исторические факты	Политические аллюзии	Социальн ые отсылки	Культурные реминисценции	Бытовые аллюзии и реалии
1. "For the early Greeks, Heidegger contends, this underlying hidden-ness is constitutive of the way beings are, not only in relation to	1. Somewhere in northern Italy 2. take him to Montodine 3. try Crema 4. the people in Sirmione 5. Going to Lake Garda 6. A pair, dug up at Tivoli	1. one of the more philistine of the Farnese Popes 2. The Emperor Hadrian 3. a gift from Count Lechi (Антонио	1. Il Duce. 2. Il popolo italiano (ital. "People of Italy") 3. the government of Bettino Craxi 4. think of Bettino		1. Liszt's version 2. Bach's version 3. the way Busoni 4. contralto Adelaide Malanotte 5. the Praxiteles originals	1. Summer 1983 2. word "apricot" 3. Herald Tribune 4. Latkes 5. from Linate

<p>themselves but also to other entities generally. In other words, they do not construe hidden-ness merely or primarily in terms of entities' relation to human beings.”</p> <p>2. The Cosmic Fragments by Heraclitus</p>	<p>7. Way to Isola del Garda (самый большой остров озера Гарда)</p> <p>8. That's Italy</p> <p>9. The Alpi Orobic</p> <p>10. arrived from Berlin</p> <p>11. got it Miami</p> <p>12. girl from Paris</p> <p>13. go to Bergamo</p> <p>14. at the station in Clusone</p>	<p>Бурбон-Сицилийск ий)</p> <p>4. the Battle of Piave</p> <p>5. battles of World War I.</p>	<p>(ital.) (речь о Кракси)</p>	<p>6. recast as a particularly voluptuous Venus</p> <p>7. the death of Buñuel (ital.)</p> <p>8. The Phantom of Liberty (фильм Бунюэля 1974 года)</p> <p>9. more Hellenistic than 5th century Athenian</p> <p>10. under the influence of Praxiteles</p>
--	--	---	--------------------------------	--

<p>3. The meaning of the river flowing is not that all things are changing so that we cannot encounter them twice, but that some things stay the same only by changing (цитата из Героклита)</p> <p>4. «Heptameron»</p>					<p>11. call them Sonny and Cher</p> <p>12. Richard Butler</p> <p>13. I love that... Antonia Pozzi</p> <p>14. Happy Hanukkah!</p>	
---	--	--	--	--	--	--

5. «Is it better to speak or die?»

6. «Parce-que c'était lui, parce-que c'était moi.»
(Because it was him. Because it was me)»

Приложение 3

Таблица 3. Группы ИСС в романе А. Асимана «Назови меня своим именем» по выполняемой в тексте функции

Тип референта	Создание образа персонажа	Создание образа представления	Создание образа авторского голоса	Характеристика исторического времени или географического места действия произведения	Придание достоверности изображению (детализация действия)	Сюжетно-связующая функция
Литературные реминисценции	1. Heraclitus (p. 8) 2. Carlo Levi's book (p. 9) 3. Heidegger's interpretation of a fragment by Heraclitus 27, 4. Athanasius Kircher 29 5. Giuseppe Belli 29	1. Trojans and Lestrygonians 15, 2. Glaucus and Diomedes 30 3. "In the name of some cult among men, I was giving him my		1. Carlo Levi's book (p. 9) 2. Dante, Homer, Virgil 41 3. Leopardi 41 4. Shelley 71 5. Shelley's ghost 104	1. Jacopone da Todi 83 2. Verses by Pascoli 124	1. Leopardi's "To the Moon" 158 2. Стихи из Божественной комедии (Guido...) Данте 173-174 3. The Fifteenth Canto of the

	<p>6. Paul Celan 29, 83 7. Lucretius 32 8. Fragments of Heraclitus, such as “Nature loves to hide” or “I went in search of myself” 74 9. a character in Ovid 81 10. Chekhov or Gogol or Katherine Mansfield 95 11. Calvino 113 12. Tintin’s Thomson and Thompson twins 125 13. The soul and the body met in the pineal gland (Декарт) 141 14. Images from Ovid 147</p>	<p>golden armor for his bronze” p.30 4. Cor cordium, heart of hearts 71 5. Amor ch’a null’amato amar perdona. Love, which exempts no one who’s loved from loving, Francesca’s words in the Inferno 30-31, 88 6. The Bible: Jacob asks Rachel for water and <...> kisses the ground by the well 49</p>		<p>6. Shelley’s boat 110</p>		<p>Inferno (by Dante) 174 4. A Roman drinking song 175 5. “From the mouth where flowers once blossomed only worms emerge. Farewell, window, for my Nenna can no longer look out again” 206 6. “She always wept because she slept alone, Now she sleeps among the dead. (неаполитанская песня) 207 7. A novel by Thomas Hardy The Well-Beloved 241</p>
--	--	--	--	------------------------------	--	---

	<p>15. “Tristia” - отсылка к Овидию 182</p> <p>16. Falstaff's paunch 183</p> <p>17. As Nietzsche says 192</p> <p>18. “Parce que c'était lui, parce que c'était moi” (Montaigne's explanation for his friendship with Etienne de la Boétie) 223</p> <p>19. «Se l'amore» 113</p>	<p>7. Zwischen Immer und Nie. Between always and never. Celan 70, 105</p> <p>8. The Gordian treatment 87</p> <p>9. «Armance» by Stendal 102, 105</p> <p>10. Hamlet's father 104</p> <p>11. A sleeping fawn 107</p> <p>12. Tweedle-Dee or Tweedle-Dum 125</p> <p>13. Judas-like 137</p> <p>14. To drop bread crumbs for my return journey 162</p> <p>15. Waiting for Virgil 173</p>				<p>8. Cor cordium, heart of hearts 71, 242</p>
--	--	--	--	--	--	--

		<p>16.A Dante who's just spied his Beatrice 173</p> <p>17.Falstaff's paunch 183</p> <p>18.Two shades in Dante 203</p> <p>19.“Parce que c'était lui, parce que c'était moi” (Montaigne's explanation for his friendship with Etienne de la Boétie) 223</p> <p>20.Emily Brontë's words: “he's more myself than I am” 223, 353</p> <p>21.A heart stolen from a tale by</p>				
--	--	--	--	--	--	--

		<p>Рое («Сердце- обличитель») 234</p> <p>22.Face is as white as Rip Van Winkle’s (Ирвинг) 240</p> <p>23.«Is it better to speak or die?» 63</p>				
Географическ ие названия	<p>1. San Giacomo (p. 8),</p> <p>2. Urban campus like Columbia’s 43</p> <p>3. States 163</p>	<p>1. Rome 49</p> <p>2. Little Italy 99</p> <p>3. Waterless plains of the Serengeti 159</p> <p>4. Beatrice ambling cross the Ponte Vecchio 173</p>		<p>1. Italy 3</p> <p>2. B. (p. 9),</p> <p>3. Riviera 99</p> <p>4. Few days in Rome 163</p> <p>5. Bangkok 189, 190</p>	<p>1. San Giacomo (p. 8),</p> <p>2. Urban campus like Columbia’s 43</p> <p>3. N. 76</p> <p>4. Riviera 99</p> <p>5. Chicago 124</p> <p>6. Cape Cod 161</p>	<p>1. Few days in Rome 163</p> <p>2. Crossing over from Piazza Montecitorio to the Corso. Then up via Belsiana 176</p> <p>3. Thailand 186, 190</p>

				<p>6. via Santa Maria dell' Anima 205</p>	<p>7. Crossing over from Piazza Montecitorio to the Corso. Then up via Belsiana 176</p> <p>8. Via Frattina, via Borgognona, via Condotti, via delle Carrozze, della Croce, via Vittoria 177</p> <p>9. Thailand 186, 190</p>	<p>4. Piazza Navona 239</p>
--	--	--	--	---	---	-----------------------------

					<p>10. Bangkok's airport 186</p> <p>11. Lake Albano 187</p> <p>12. Via Cassia 188</p> <p>13. Bangkok 189, 190</p> <p>14. Along the Lungotevere 197</p> <p>15. the Pantheon 197, 205</p> <p>16. via Santa Maria dell'Anima 205</p>	
--	--	--	--	--	---	--

					<p>17. Piazza Rotonda 205</p> <p>18. Piazza Febo 205</p> <p>19. New York 218</p> <p>20. New England 234</p> <p>21. The Hudson, the Aegean, the Dead Sea 248</p>	
Исторические факты		<p>1. Caesar crossing the Rubicon 119</p> <p>2. Maginot Line 121</p> <p>3. Emperor Nero's reign 192</p>			<p>1. The Battle of the Piave (First World War) 73</p>	

Социальные отсылки	1. A child of expats 32	1. Shibboleth 52 2. Squatters 236				
Культурные реминисценции	1. Haydn's «Seven Last Words of Christ» (p. 9) 2. Sabbath 11, 3. Liszt 12, 4. Busoni 12 5. Bach 12 6. Cadenza 13 7. «Tristan» Вагнера 18 8. Star of David 19 9. Athanasius Kircher 29 10. Socratic irony 36 11. «If youth must canter, then who'll do the galloping?» 60 12. Haydn's «It Is Finished» 138	1. The miracle of the Resurrection 9, 2. Galileo 37, 3. Ghetto 49 4. galut 49 5. Yom Kippur 62 6. Tallis 62 7. The impish cruelty of M. C. Escher 68 8. A two-bit disciple of Freud 81 9. Lacta alea est (Caeasar) 119 10. The home of the Roman consul Titus Flavius Clemens 192			1. Mezuzah 19 2. Athanasius Kircher 29 3. A Brahms variation on a Mozart rendition 55 4. A variation on Brahms's last variations on Handel 55 5. Preludes and fugues, a fantasy by Brahms 89 6. The Schubert quartet 112 7. The Haydn 137 8. Haydn 157 9. Ferragosto 171	1. Star of David 19 2. Rabbi Hillel's famous injunction: «If not now, when?» 51

		<p>11. Mithras, God of the Morning, Light of the World 192</p> <p>12. Temple to Pope St. Clement 192</p> <p>13. Phylogene tic tree 196</p> <p>14. Roman stornelli 202</p> <p>15. Goblin lanes 203</p> <p>16. Old Neapolitan tune. Fenesta ca lucive 206</p> <p>17. The “Moldau” 206</p> <p>18. Bellini’s Sonnambula 206</p> <p>19. A near- pagan love 215</p>			<p>10. Capriccio by Brahms 202</p> <p>11. The Goldberg Variations 202</p> <p>12. Stornello (народная песенка) 202</p> <p>13. Beatles song 239</p>	
--	--	---	--	--	---	--

		20. Van Gogh's Starlight Over the Rhone 242				
Бытовые аллюзии и реалии	1. The red Loeb edition 32	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fire of cluster bomb 14 2. Every altar in Rome 49 3. A civet 140 4. The pacer, the graft, the steel pin, the other man's heart 143 5. A distant foghorn off Cape Cod 161 6. Bombs <...> fell exactly in my hideaway 163 7. Heart like Anchise's fish 165 8. The Basilica of San Clemente 		<ol style="list-style-type: none"> 1. Summer 18 2. Eggnog 7, 3. Correria (the regional bus line) 9, 4. The war memorial dedicated to the youth of the town who'd perished in the Battle of the Piave 73 5. The statue of the Pasquino 204, 222, 227 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Glasses of rosatello (p. 5), 2. Mont Blanc pen 20 3. Smoking Gauloises (71) 4. The belfry of San Giacomo 76 5. semifreddo 94 6. Roger & Gallet shampoo 96 7. Canasta (игра) 99 8. The royal insignia of the House of Savoy 110 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apricot 36 2. The war memorial dedicated to the youth of the town who'd perished in the Battle of the Piave 73 3. The belfry of San Giacomo 248 4. A human statue of Dante 173 5. Antique postcard of Monet's berm 220, 236 6. The berm 226 7. The wall on via Santa

		<p>178, 186, 191, 192</p> <p>9. Mercury on a voyage to Pluto 231</p> <p>10. The same artificial respirator 235</p> <p>11. Mithraic chamber 238</p> <p>12. “listening like sheep to Handel” 239</p>			<p>9. Pelikan (перьевая ручка) 113</p> <p>10. Herald Tribune 143</p> <p>11. Direttissi mo to Rome 164</p> <p>12. A human statue of Dante 173</p> <p>13. Petits fours 177</p> <p>14. Ponte Milvio 188, 197</p> <p>15. The girl at the American Express 190</p> <p>16. Grappa 190</p> <p>17. Sambuca 190</p> <p>18. Caffè Sant’Eustachi o 198</p>	<p>Maria dell’ Anima 227, 234, 346</p> <p>8. Application 228</p> <p>9. The Piave memorial 235, 344</p> <p>10. Reproducti on of a poorly preserved fresco of a bearded Mithraic figure 236</p> <p>11. before Christmas and stayed till New Year’s 225</p>
--	--	--	--	--	---	--

					<p>19. Jukebox 199</p> <p>20. A marble fountain 203</p> <p>21. Municipal fontanelle 203</p> <p>22. Lemonso da 205</p> <p>23. JFK (John F. Kennedy International Airport) 218</p> <p>24. Fiumicino Airport 218</p> <p>25. Giordano Bruno's statue 222</p> <p>26. Sapphire gin 237</p> <p>27. Eau-de- vie (фруктовый бренди) 237</p>	
--	--	--	--	--	--	--

Приложение 4

Таблица 4. Группы ИСС в кинотексте фильма Л. Гуаданьино «Назови меня своим именем» по выполняемой в тексте функции

Тип референта	Создание образа-персонажа	Создание образа-представления	Создание образа-голоса	Характеристика исторического времени или географического места действия произведения	Придание достоверности изображению	Сюжетно-связующая функция
Литературные реминисценции	1) The Cosmic Fragments by Heraclitus, 2) The meaning of the river flowing is not that all things are changing so	1) Is it better to speak or die? 2) «Parce-que c'était lui, parce-que c'était moi.» (Because it was him. Because it was me)»				1) the early Greeks, Heidegger contends, 2) The meaning of the river flowing is not that all things are

	<p>that we cannot encounter them twice, but that some things stay the same only by changing.</p> <p>3) «Heptameron»</p> <p>4) «Parce-que c'etait lui, parce-que c'etait moi.»</p> <p>(Because it was him. Because it was me)»</p>					<p>changing so that we cannot encounter them twice, but that some things stay the same only by changing.</p>
--	---	--	--	--	--	--

Географические названия	girl from Paris	That's Italy		Somewhere in northern Italy, That's Italy	1) The Alpi Orobie 2) got it Miami 3) arrived from Berlin	1) take him to Montodine 2) try Crema 3) the people in Sirmione 4) Going to Lake Garda 5) A pair, dug up at Tivoli 6) Way to Isola del Garda 7) go to Bergamo 8) at the station in Clusone
Исторические факты	1. one of the more philistine of the Farnese Popes	a gift from Count Lechi; The Emperor Hadrian		the Battle of Piave	a gift from Count Lechi	1) one of the more philistine of the Farnese Popes, 2) the Battle of Piave

	2. The Emperor Hadrian 3. the Battle of Piave					3) battles of World War I
Политические аллюзии				1. Il Duce 2. Il popolo italiano (ital. "People of Italy") 3. the government of Bettino Craxi 4. think of Bettino		
Социальные отсылки						
Культурные реминисценции	1. Liszt's version 2. Bach's version	the Praxiteles originals, recast as a particularly		the death of Buñuel (ital.), The Phantom of Liberty,	contralto Adelaide Malanotte,	Richard Butler

	<p>3. the way Busoni</p> <p>4. call them Sonny and Cher</p> <p>5. I love that... Antonia Pozzi</p> <p>6. Happy Hanukkah!</p>	<p>voluptuous Venus, more Hellenistic than 5th century Athenian, under the influence of Praxiteles</p>		Richard Butler		
<p>Бытовые аллюзии и реалии</p>	<p>Word "apricot"</p>			Summer 1983	<p>1) Herald Tribune 2) Latkes</p>	from Linate

Приложение 5

Таблица 5. Группы ИСС в романе А. Асимана «Назови меня своим именем» по степени аллюзивности

Тип референта	Неочевидная аллюзивность	Средняя степень аллюзивности	Очевидная аллюзивность
Литературные реминисценции	<ol style="list-style-type: none"> 1. “In the name of some cult among men, I was giving him my golden armor for his bronze” p.30 2. The soul and the body met in the pineal gland (Декарт) 141 3. To drop bread crumbs for my return journey 162 4. “Tristia” - отсылка к Овидию 182 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Carlo Levi’s book (p. 9) 2. Trojans and Lestrygonians 15, 3. Heidegger’s interpretation of a fragment by Heraclitus 27, 4. Giuseppe Belli 29 5. Glaucus and Diomedes 30 6. Leopardi 41 7. The Bible: Jacob asks Rachel for water and <...> kisses the ground by the well 49 8. Cor cordium, heart of hearts 71, 242 9. Fragments of Heraclitus, such as “Nature loves to hide” or “I went in search of myself” 74 10. a character in Ovid 81 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Heraclitus (p. 8) 2. Paul Celan 29, 83 3. Amor ch’a null’amato amar perdona. Love, which exempts no one who’s loved from loving, Francesca’s words in the Inferno 30-31, 88 4. Lucretius 32 5. Dante, Homer, Virgil 41 6. Zwischen Immer und Nie. Between always and never. Celan 70, 105 7. Shelley 71 8. Shelley’s ghost 104 9. Shelley’s boat 110 10. The Gordian treatment 87 11. Chekhov or Gogol or Katherine Mansfield 95 12. Hamlet’s father 104

		<p>11. Jacopone da Todi 83 12. «Armance» by Stendal 102, 105 13. A sleeping fawn 107 14. Calvino 113 15. Verses by Pascoli 124 16. Tintin's Thomson and Thompson twins 125 17. Tweedle-Dee or Tweedle-Dum 125 18. Images from Ovid 147 19. Leopardi's "To the Moon" 158 20. Waiting for Virgil 173 21. A Dante who's just spied his Beatrice 173 22. Стихи из Божественной комедии (Guido...) Данте 173-174 23. Falstaff's paunch 183 24. As Nietzsche says 192 25. Two shades in Dante 203 26. A heart stolen from a tale by Poe («Сердце-обличитель») 234 27. Face is as white as Rip Van Winkle's (Ирвинг) 240</p>	<p>13. Judas-like 137 14. The Fifteenth Canto of the Inferno (by Dante) 174 15. A Roman drinking song 175 16. "From the mouth where flowers once blossomed only worms emerge. Farewell, window, for my Nenna can no longer look out again" 206 17. "She always wept because she slept alone, Now she sleeps among the dead. (неаполитанская песня) 207 18. "Parce que c'était lui, parce que c'était moi" (Montaigne's explanation for his friendship with Etienne de la Boétie) 223 19. Emily Brontë's words: "he's more myself than I am" 223, 353 20. A novel by Thomas Hardy The Well-Beloved 241 21. «Is it better to speak or die?» 63</p>
--	--	---	--

			22. «Se l'amore» 113
Географические названия	<ol style="list-style-type: none"> 1. В. (р. 9) (Бордигера) 2. N. 76 	<ol style="list-style-type: none"> 1. San Giacomo (р. 8), 2. Little Italy 99 3. Beatrice ambling cross the Ponte Vecchio 173 4. Crossing over from Piazza Montecitorio to the Corso. Then up via Belsiana 176 5. Via Frattina, via Borgognona, via Condotti, via delle Carrozze, della Croce, via Vittoria 177 6. Lake Albano 187 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Italy 3 2. Urban campus like Columbia's 43 3. Rome 49 4. Riviera 99 5. Chicago 124 6. Waterless plains of the Serengeti 159 7. Cape Cod 161 8. States 163 9. Few days in Rome 163 10. Thailand 186, 190 11. Bangkok's airport 186 12. Bangkok 189, 190 13. the Pantheon 197, 205 14. New York 218 15. New England 234

		<ul style="list-style-type: none"> 7. Via Cassia 188 8. Along the Lungotevere 197 9. via Santa Maria dell' Anima 205 10. Piazza Rotonda 205 11. Piazza Febo 205 12. Piazza Navona 239 	<ul style="list-style-type: none"> 16. The Hudson, the Aegean, the Dead Sea 248
Исторические факты		<ul style="list-style-type: none"> 1. The Battle of the Piave (First World War) 73 2. Maginot Line 121 3. Emperor Nero's reign 192 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Caesar crossing the Rubicon 119
Социальные отсылки		<ul style="list-style-type: none"> 1. A child of expats 32, 2. Squatters 236 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Shibboleth 52

<p>Культурные реминисценции</p>	<p>1. “If youth must canter, then who’ll do the galloping?” 60</p>	<p>1. Haydn’s «Seven Last Words of Christ» (p. 9) 2. Cadenza 13 3. «Tristan» Вагнера 18 4. Mezuzah 19 5. Athanasius Kircher 29 6. Socratic irony 36 7. galut 49 8. Yom Kippur 62 9. Tallis 62 10. The impish cruelty of M. C. Escher 68 11. Haydn’s “It Is Finished” 138 12. Ferragosto 171 13. Phylogenetic tree 196 14. Capriccio by Brahms 202 15. Stornello (народная песенка) 202 16. The “Moldau” 206 17. Bellini’s Sonnambula 206</p>	<p>1. The miracle of the Resurrection 9, 2. Sabbath 11, 3. Liszt 12, 4. Busoni 12 5. Bach 12 6. Star of David 19 7. Galileo 37, 8. Ghetto 49 9. Rabbi Hillel’s famous injunction: “If not now, when?” 51 10. A Brahms variation on a Mozart rendition 55 11. A variation on Brahms’s last variations on Handel 55 12. A two-bit disciple of Freud 81 13. Preludes and fugues, a fantasy by Brahms 89 14. The Schubert quartet 112 15. Lacta alea est (Caesar) 119 16. The Haydn 137 17. Haydn 157 18. The home of the Roman consul Titus Flavius Clemens 192</p>
-------------------------------------	--	--	---

			<p>19. Mithras, God of the Morning, Light of the World 192</p> <p>20. Temple to Pope St. Clement 192</p> <p>21. The Goldberg Variations 202</p> <p>22. Roman stornelli 202</p> <p>23. Goblin lanes 203</p> <p>24. Old Neapolitan tune. Fenestacalucive 206</p> <p>25. A near-pagan love 215</p> <p>26. Beatles song 239</p> <p>27. Van Gogh's Starlight Over the Rhone 242</p>
<p>Бытовые аллюзии и реалии</p>		<p>1. Glasses of rosatello (p. 5),</p> <p>2. The red Loeb edition 32</p> <p>3. Smoking Gauloises (71)</p> <p>4. The war memorial dedicated to the youth of the town who'd perished in the Battle of the Piave 73</p> <p>5. The belfry of San Giacomo 76, 248</p> <p>6. semifreddo 94</p> <p>7. Roger & Gallet shampoo 96</p> <p>8. Canasta (игра) 99</p> <p>9. The royal insignia of the House of Savoy 110</p>	<p>1. Summer 18</p> <p>2. Apricot 36</p> <p>3. Correria (the regional bus line) 9,</p> <p>4. Fire of cluster bomb 14</p> <p>5. Mont Blanc pen 20</p> <p>6. Every altar in Rome 49</p> <p>7. Pelikan (перьевая ручка) 113</p> <p>8. The pacer, the graft, the steel pin, the other man's heart 143</p>

		<p>10. A civet 140 11. Herald Tribune 143 12. Petits fours 177 13. Ponte Milvio 188, 197 14. The girl at the American Express 190 15. Caffè Sant'Eustachio 198 16. The statue of the Pasquino 204, 222, 227 17. Giordano Bruno's statue 222 18. The wall on via Santa Maria dell' Anima 227, 234, 346 19. The Piave memorial 235, 344 20. Eau-de-vie (фруктовый бренди) 237 21. Mithraic chamber 238 22. "listening like sheep to Handel" 239</p>	<p>9. A distant foghorn off Cape Cod 161 10. Bombs <...> fell exactly in my hideaway 163 11. Direttissimo to Rome 164 12. Heart like Anchise's fish 165 13. The Basilica of San Clemente 178, 186, 191, 192 14. A human statue of Dante 173 15. Grappa 190 16. Sambuca 190 17. Jukebox 199 18. A marble fountain 203 19. Municipal fontanelle 203 20. Lemonsoda 205 21. JFK (John F. Kennedy International Airport) 218 22. Fiumicino Airport 218 23. Antique postcard of Monet's berm 220, 236 24. The berm 226 25. Application 228</p>
--	--	---	--

			<p>26. Mercury on a voyage to Pluto 231</p> <p>27. The same artificial respirator 235</p> <p>28. Reproduction of a poorly preserved fresco of a bearded Mithraic figure 236</p> <p>29. Sapphire gin 237</p> <p>30. before Christmas and stayed till New Year's 225</p>
--	--	--	--

Приложение 6

Таблица 6. Группы ИСС в кинотексте Л. Гуаданьино «Назови меня своим именем» по степени аллюзивности

Тип референта	Неочевидная аллюзивность	Средняя степень аллюзивности	Очевидная аллюзивность
Литературные реминисценции		«Parce-que c'était lui, parce-que c'était moi.» (Because it was him. Because it was me)»	the early Greeks, Heidegger contends, The Cosmic Fragments by Heraclitus, The meaning of the river flowing is not that all things are changing so that we cannot encounter them twice, but that some things stay the same only by changing; «Heptameron» «Is it better to speak or die?»
Географические названия			1. Somewhere in northern Italy

			<ol style="list-style-type: none"> 2. take him to Montodine 3. try Crema 4. the people in Sirmione 5. Going to Lake Garda 6. A pair, dug up at Tivoli 7. Way to Isola del Garda 8. That's Italy 9. The Alpi Orobic 10. arrived from Berlin 11. got it Miami 12. girl from Paris 13. go to Bergamo 14. at the station in Clusone
Исторические факты		The Emperor Hadrian;	<p>one of the more philistine of the Farnese Popes; a gift from Count Lechi; the Battle of Piave;</p>

			battles of World War I
Политические аллюзии		Il Duce (ital.); Il popolo italiano (ital. "People of Italy");	the government of Bettino Craxi; think of Bettino (ital.)
Социальные отсылки			
Культурные реминисценции		<ol style="list-style-type: none"> 1. the Praxiteles originals 2. recast as a particularly voluptuous Venus 3. more Hellenistic than 5th century Athenian 4. call them Sonny and Cher 5. I love that... Antonia Pozzi 6. Happy Hanukkah! 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Liszt's version 2. Bach's version 3. the way Busoni 4. contralto Adelaide Malanotte 5. the death of Buñuel (ital.) 6. The Phantom of Liberty 7. under the influence of Praxiteles 8. Richard Butler

Бытовые аллюзии и
реалии

from Linate

1. Summer 1983
2. word "apricot"
3. Herald Tribune
4. Latkes

Таблица 7.1. Типы трансформаций ИСС при экранизации романа А. Асимана «Назови меня своим именем»

Тип референта	Сохраненные	Замененные	Переставленные	Опущенные	Добавленные
Литературные реминисценции	<p>7. Is it better to speak or die?</p> <p>8. “Parce que c’était lui, parce que c’était moi” (Montaigne’s explanation for his friendship with Etienne de la Boétie) 223</p>	<p>1) Heidegger’s interpretation of a fragment by Heraclitus 27,</p> <p>2) Heraclitus (p. 8)</p> <p>3) Fragments of Heraclitus, such as “Nature loves to hide” or “I went in search of myself” 74</p> <p>4) Is it better to speak or die?</p> <p>5) «Se l’amore»</p>		<p>1. Carlo Levi’s book (p. 9),</p> <p>2. Trojans and Lestrygonians 15,</p> <p>3. Giuseppe Belli 29</p> <p>4. Paul Celan 29, 83</p> <p>5. Glaucus and Diomedes 30</p> <p>6. “In the name of some cult among men, I was giving him my golden armor for his bronze” p.30</p> <p>7. Amor ch’a null’amato amar perdona. Love, which exempts no one who’s loved from loving, Francesca’s words in the Inferno 30-31, 88</p> <p>8. Lucretius 32</p>	

				<p>9. Dante, Homer, Virgil 41</p> <p>10. Leopardi 41</p> <p>11. The Bible: Jacob asks Rachel for water and <...> kisses the ground by the well 49</p> <p>12. Zwischen Immer und Nie. Between always and never. Celan 70, 105</p> <p>13. Shelley 71,</p> <p>14. Shelley's ghost 104,</p> <p>15. Shelley's boat 110</p> <p>16. Cor cordium, heart of hearts 71, 242</p> <p>17. a character in Ovid 81</p> <p>18. The Gordian treatment 87</p> <p>19. Chekhov or Gogol or Katherine Mansfield 95</p> <p>20. «Armance» by Stendal 102, 105</p> <p>21. Hamlet's father 104</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>22. A sleeping fawn 107</p> <p>23. Calvino 113</p> <p>24. Verses by Pascoli 124</p> <p>25. Tweedle-Dee or Tweedle-Dum 125</p> <p>26. Judas-like 137</p> <p>27. The soul and the body met in the pineal gland (Декарт) 141</p> <p>28. Images from Ovid 147</p> <p>29. Leopardi's "To the Moon" 158</p> <p>30. To drop bread crumbs for my return journey 162</p> <p>31. Waiting for Virgil 173</p> <p>32. A Dante who's just spied his Beatrice 173</p> <p>33. Стихи из Божественной комедии (Guido...) Данте 173-174</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>34. The Fifteenth Canto of the Inferno (by Dante) 174</p> <p>35. A Roman drinking song 175</p> <p>36. "Tristia" - отсылка к Овидию 182</p> <p>37. Falstaff's paunch 183</p> <p>38. Nietzsche 192</p> <p>39. Two shades in Dante 203</p> <p>40. Emily Brontë's words: "he's more myself than I am" 223, 353</p> <p>41. A heart stolen from a tale by Poe («Сердце-обличитель») 234</p> <p>42. Face is as white as Rip Van Winkle's (Ирвинг) 240</p> <p>43. A novel by Thomas Hardy The Well-Beloved 241</p>	
--	--	--	--	---	--

<p>Географические названия</p>		<ol style="list-style-type: none"> 1) Italy 2) B. (p. 9) 3) Rome 49, 163 4) States 163 5) New York 218 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Italy 	<ol style="list-style-type: none"> 1) San Giacomo (p. 8), 2) Urban campus like Columbia's 43 3) N. 76 4) Little Italy 99 5) Riviera 99 6) Chicago 124 7) Waterless plains of the Serengeti 159 8) Cape Cod 161 9) Beatrice ambling cross the Ponte Vecchio 173 10) Crossing over from Piazza Montecitorio to the Corso. Then up via Belsiana 176 11) Via Frattina, via Borgognona, via Condotti, via delle Carrozze, della Croce, via Vittoria 177 12) Thailand 186, 190 13) Bangkok's airport 186 14) Lake Albano 187 	<ol style="list-style-type: none"> 1. take him to Montodine 2. the people in Sirmione 3. Going to Lake Garda 4. A pair, dug up at Tivoli 5. Way to Isola del Garda 6. The Alpi Orobic 7. arrived from Berlin 8. got it Miami 9. girl from Paris 10. at the station in Clusone
------------------------------------	--	---	--	--	---

				<p>15) Via Cassia 188 16) Bangkok 189, 190 17) Along the Lungotevere 197 18) the Pantheon 197, 205 19) via Santa Maria dell' Anima 205 20) Piazza Rotonda 205 21) Piazza Febo 205 22) New England 234 23) Piazza Navona 239 24) The Hudson, the Aegean, the Dead Sea 248</p>	
Исторические факты		<p>1. The war memorial dedicated to the youth of the town who'd perished in the Battle of the Piave 73 2. The Piave memorial 235, 344</p>	<p>1. The Battle of the Piave (First World War) 73 2. The Battle of the Piave (First World War) 73</p>	<p>5. Caesar crossing the Rubicon 119 6. Maginot Line 121 7. Emperor Nero's reign 192</p>	<p>1) one of the more philistine of the Farnese Popes 2) The Emperor Hadrian 3) a gift from Count Lechi</p>

<p>Политические аллюзии</p>					<p>5. Il Duce. 6. Il popolo italiano (ital. "People of Italy") 7. the government of Bettino Craxi 8. think of Bettino (ital.) (речь о Кракси)</p>
<p>Социальные отсылки</p>				<p>4. A child of expats 32, 5. Shibboleth 52 6. Squatters 236</p>	

<p>Культурные реминисценции</p>	<p>1. Liszt 12 “I just played it the way Liszt would have played it had he jimmied around with it 2. Bach 12 Can’t you just play the Bach the way Bach wrote it?” 3. Busoni 12 This is just how Busoni would have played it if he had altered Liszt’s version.”</p>	<p>1) version of Tintin’s Thomson and Thompson twins 125 2) before Christmas and stayed till New Year’s 3) Jacopone da Todi 83 4) “From the mouth where flowers once blossomed only worms emerge. Farewell, window, for my Nenna can no</p>		<p>46. Haydn’s «Seven Last Words of Christ» (p. 9) 47. The miracle of the Resurrection 9, 48. Sabbath 11, 49. «Tristan» Вагнера 18 50. Mezuzah 19 51. Athanasius Kircher 29 52. Galileo 37, 53. Ghetto 49 54. galut 49 55. A Brahms variation on a Mozart rendition 55 56. A variation on Brahms’s last variations on Handel 55</p>	<p>1) contralto Adelaide Malanotte 2) the Praxiteles originals 3) recast as a particularly voluptuous Venus 4) the death of Buñuel (ital.) 5) The Phantom of Liberty 6) more Hellenistic than 5th century Athenian 7) under the influence of Praxiteles 8) Richard Butler</p>
-------------------------------------	---	---	--	---	---

		<p>longer look out again” 206</p> <p>5) “She always wept because she slept alone, Now she sleeps among the dead. (неаполитанская песня) 207</p> <p>6) Cadenza 13</p> <p>7) Star of David 19</p>		<p>57. “If youth must canter, then who’ll do the galloping?” 60</p> <p>58. Yom Kippur 62</p> <p>59. Tallis 62</p> <p>60. The impish cruelty of M. C. Escher 68</p> <p>61. A two-bit disciple of Freud 81</p> <p>62. Preludes and fugues, a fantasy by Brahms 89</p> <p>63. The Schubert quartet 112</p> <p>64. Lacta alea est (Ceaesar) 119</p> <p>65. The Haydn 137</p> <p>66. Haydn’s “It Is Finished” 138</p>	
--	--	---	--	--	--

				<p>67. Haydn 157</p> <p>68. Ferragosto 171</p> <p>69. The home of the Roman consul Titus Flavius Clemens 192</p> <p>70. Mithras, God of the Morning, Light of the World 192</p> <p>71. Temple to Pope St. Clement 192</p> <p>72. Phylogenetic tree 196</p> <p>73. Capriccio by Brahms 202</p> <p>74. The Goldberg Variations 202</p> <p>75. Stornello (народная песенка) 202</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>76. Roman stornelli 202</p> <p>77. Goblin lanes 203</p> <p>78. Old Neapolitan tune. Fenesta ca lucive 206</p> <p>79. The “Moldau” 206</p> <p>80. Bellini’s Sonnambula 206</p> <p>81. A near-pagan love 215</p> <p>82. Beatles song 239</p> <p>83. Van Gogh’s Starlight Over the Rhone 242</p> <p>84. Socratic irony 36</p> <p>85. Rabbi Hillel’s famous injunction: “If not now, when?” 51</p>	
--	--	--	--	---	--

<p>Бытовые аллюзии реалии</p> <p>и</p>	<p>1) Summer 2) apricot</p>	<p>1) Herald Tribune 143 2) Heart like Anchise's fish 165 3) A marble fountain 203 4) Municipal fontanelle 203 5) The berm 226 6) The wall on via Santa Maria dell' Anima 227, 234, 346 7) Application 228</p>		<p>1. Glasses of rosatello (p. 5), 2. Eggnog 7, 3. Correria (the regional bus line) 9, 4. Fire of cluster bomb 14 5. Mont Blanc pen 20 6. The red Loeb edition 32 7. Every altar in Rome 49 8. Smoking Gauloises (71) 9. The belfry of San Giacomo 76, 248 10. semifreddo 94 11. Roger & Gallet shampoo 96 12. Canasta (игра) 99 13. The royal insignia of the House of Savoy 110</p>	<p>1) Latkes 2) from Linate</p>
--	---------------------------------	--	--	---	-------------------------------------

				<p>14. Pelikan (перьевая ручка) 113</p> <p>15. A civet 140</p> <p>16. The pacer, the graft, the steel pin, the other man's heart 143</p> <p>17. A distant foghorn off Cape Cod 161</p> <p>18. Bombs <...> fell exactly in my hideaway 163</p> <p>19. Direttissimo to Rome 164</p> <p>20. The Basilica of San Clemente 178, 186, 191, 192</p> <p>21. A human statue of Dante 173</p>	
--	--	--	--	---	--

				22. Petits fours 177	
				23. Ponte Milvio 188, 197	
				24. The girl at the American Express 190	
				25. Grappa 190	
				26. Sambuca 190	
				27. Caffè Sant'Eustachio 198	
				28. Jukebox 199	
				29. The statue of the Pasquino 204, 222, 227	
				30. Lemonsoda 205	
				31. JFK (John F. Kennedy International Airport) 218	
				32. Fiumicino Airport 218	

				<p>33. Antigue postcard of Monet's berm 220, 236</p> <p>34. Giordano Bruno's statue 222</p> <p>35. Mercury on a voyage to Pluto 231</p> <p>36. The same artificial respirator 235</p> <p>37. Reproduction of a poorly preserved fresco of a bearded Mithraic figure 236</p> <p>38. Sapphire gin 237</p> <p>39. Eau-de-vie (фруктовый бренди) 237</p> <p>40. Mithraic chamber 238</p>	
--	--	--	--	--	--

				“listening like sheep to Handel” 239	
--	--	--	--	--------------------------------------	--

Таблица 7.2. Типы трансформаций ИСС при экранизации романа А. Асимана «Назови меня своим именем»

Текст романа	Кинотекст	Тип преобразования
Heidegger’s interpretation of a fragment by Heraclitus 27,	For the early Greeks, Heidegger contends, this underlying hidden-ness is constitutive of the way beings are, not only in relation to themselves but also to other entities generally. In other words, they do not construe hidden-ness merely or primarily in terms of entities' relation to human beings.”	Замена (комплексное преобразование)
Heraclitus (p. 8)	The Cosmic Fragments by Heraclitus	Замена (визуализация)
Fragments of Heraclitus, such as “Nature loves to hide” or “I went in search of myself” 74	The meaning of the river flowing is not that all things are changing so that we cannot encounter them twice, but that	Замена-аналогия

	some things stay the same only by changing	
Is it better to speak or die?	«Is it better to speak or die?»	сохранение
Is it better to speak or die?	«Heptameron»	Замена (комплексное преобразование)
“Parce que c’était lui, parce que c’était moi” (Montaigne’s explanation for his friendship with Etienne de la Boétie) 223	«Parce-que c’etait lui, parce-que c’etait moi.” (Because it was him. Because it was me)»	сохранение
Italy, 3	Somewhere in northern Italy	Замена-конкретизация
	take him to Montodine	добавление
B. (p. 9)	try Crema	замена-аналогия
	the people in Sirmione	добавление
	Going to Lake Garda	добавление
	A pair, dug up at Tivoli	добавление
	Way to Isola del Garda	добавление
Italy, 3	That's Italy	перестановка (из речи автора в прямую речь персонажа)
	The Alpi Orobic	добавление
	arrived from Berlin	добавление

	got it Miami	добавление
	girl from Paris	добавление
Rome 49, 163	go to Bergamo	Замена-аналогия
	at the station in Clusone	добавление
	one of the more philistine of the Farnese Popes	добавление
	The Emperor Hadrian	добавление
	a gift from Count Lechi	добавление
The Battle of the Piave (First World War) 73	the Battle of Piave	Перестановка (из речи автора в речь персонажей)
The Battle of the Piave (First World War) 73	battles of World War I	Перестановка (из речи автора в речь персонажей)
The war memorial dedicated to the youth of the town who'd perished in the Battle of the Piave 73		Замена-визуализация
The Piave memorial 235, 344		Замена-визуализация
	Il Duce (ital.)	добвление

	Il popolo italiano (ital. "People of Italy")	добавление
	the government of Bettino Craxi	добавление
	think of Bettino (ital.)	добавление
Liszt 12 “I just played it the way Liszt would have played it had he jimmied around with it	Liszt's version I just played it the way Liszt would have played it if he'd altered Bach's version.	сохранение
Bach 12 Can't you just play the Bach the way Bach wrote it?"	Bach's version And what is wrong with Bach the way Bach would've played	сохранение
Busoni 12 This is just how Busoni would have played it if he had altered Liszt's version."	the way Busoni I just played it the way Busoni would've played it if he'd altered Liszt's version.	сохранение
	contralto Adelaide Malanotte	добавление
	the Praxiteles originals	добавление

	recast as a particularly voluptuous Venus	добавление
	the death of Buñuel (ital.)	добавление
	The Phantom of Liberty	добавление
	more Hellenistic than 5th century Athenian	добавление
	under the influence of Praxiteles	добавление
version of Tintin's Thomson and Thompson twins 125	call them Sony and Sher	Замена-аналогия (отсылает к близнецам)
	Richard Butler	добавление
«Se l'amore»	I love that... Antonia Pozzi	Замена-аналогия
before Christmas and stayed till New Year's	Happy Hanukkah!	Замена-аналогия
Summer	Summer 1983	сохранение
apricot	word "apricot"	сохранение

Herald Tribune 143	Herald Tribune	Замена (комплексное преобразование - визуализация)
	Latkes	добавление
	from Linate	добавление
Jacopone da Todi 83	the death of Buñuel (ital.)	замена
<p>1. “From the mouth where flowers once blossomed only worms emerge. Farewell, window, for my Nenna can no longer look out again” 206</p> <p>2. “She always wept because she slept alone, Now she sleeps among the dead. (неаполитанская песня) 207</p>	Love my way песня	замена

States 163	Questi americani...; Andiamo, americano! (Let's go, American!)	Замена (комплексное преобразование)
New York 218	Li ho visti a New York l'anno scorso. Richard Butler.. spettacolo! (I saw them in New York last year. Richard Butler... awesome!)	Замена (комплексное преобразование)
Cadenza 13	Элио играет Оливеру	визуализация
Star of David 19		визуализация
Socratic irony 36		опущение
Rabbi Hillel's famous injunction: "If not now, when?" 51		опущение
Heart like Anchise's fish 165		Визуализация (визуальная метафора?)

54. A marble fountain 203 55. Municipal fontanelle 203		визуализация
The berm 226		визуализация
The wall on via Santa Maria dell' Anima 227, 234, 346		Замена –аналогия и визуализация
Application 228		визуализация
Музыка бетховена, баха и др.	Звучит фоном	Замена (комплексное преобразование)

Таблица 8. Классификация персонажей романа А. Асимана «Назови меня своим именем»

Главный	Второстепенный	Упомянутый
<p>Элио Оливер</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Профессор Перлман 2. Марция 3. Вимини 4. Анелла 5. Мафалда 6. Манфреди 7. Анкизе 8. Кьяра 9. Поэт Альфредо 10. Жена поэта Лючия 11. Издатель 12. Аманда, Адель, Ада 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Переводчица синьора Милани 2. Сестра Кьяры 3. Журналист 4. Карикатурист из Брюсселя 5. Семья Морески и семья Маласпинов 6. Марио 7. Тетя 8. Француз 9. Продавец в книжном 10. Гомосексуальная пара из Чикаго 11. Репортер 12. Живая скульптура Данте 13. Помощник бакалейщика 14. Жена и дети Оливера 15. Мэйнард 16. Немецкий турист 17. Скульптура королевы Нефертити 18. Мистер Венга 19. Пожилой мужчина с брюшком Фальстафа 20. Официантка в риме 21. Тукан 22. Кассирша и официант в баре

		23. Ночной портье в Таиланде 24. Госпожа Straordinario-fantastico
--	--	--

Таблица 9. Классификация персонажей экранизации Л. Гуаданьино «Назови меня своим именем»

Главный	Второстепенный	Упомянутый
<p>Элио Оливер</p>	<p>Профессор Перлман Марция Анелла Мафалда Кьяра</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Переводчица синьора Милани 2. Гомосексуальная пара из Чикаго (Айзек и Мунир) 3. Группа мужчин, которые играют с Оливером в карты 4. Группа молодых людей, играющих в волейбол 5. Гости в первые дни после приезда Оливера 6. Анкизе 7. Компания на дискотеке 8. Археологи (Тереза и Олсен) 9. Пожилая итальянка 10. Итальянская пара 11. Танцующая на улице Бергамо компания