
ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 82.09+7.08

DOI: 10.31249/lit/2024.02.07

ФЕДУНИНА О.В.¹ «РАССЛЕДОВАНИЕ ЖЕРТВЫ» В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО: «ФЛАМАНДСКАЯ ДОСКА» А. ПЕРЕСА-РЕВЕРТЕ И *UNCOVERED* Д. МАКБРАЙДА[©]

Аннотация. В статье рассматривается один из основных жанров криминальной литературы, обозначенный в терминологии автора как «расследование жертвы», а также конкретный пример его реализации в современной романистике и кино. Характерная особенность этого жанра – особый тип героя, ведущего расследование (потенциальная жертва преступления, что определяет и другие аспекты поэтики). Материалом служат роман Артуро Переса-Реверте «Фламандская доска» и снятый по этому произведению фильм Джима Макбрайда *Uncovered*. Предпринятый сопоставительный анализ литературного первоисточника и его экранизации выявляет разные механизмы трансформации канонической модели «расследования жертвы». Они связаны отчасти с общей тенденцией к упрощению при переводе художественного текста на язык кино (в частности, через изменения в сюжете и системе персонажей). Однако при этом создатели киноинтерпретации по-своему обыгрывают жанровый канон посредством его комического снижения.

Ключевые слова: криминальная литература; кино; жанр; «расследование жертвы»; «Фламандская доска».

¹ Федунина Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела «Литературное наследие», Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН; fille.off@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6874-248X

© Федунина О.В., 2024

Для цитирования: Федунина О.В. «Расследование жертвы» в литературе и кино : «Фламандская доска» А. Переса-Реверте и *Uncovered* // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2024. – № 2. – С. 101–113. – DOI: 10.31249/lit/2024.02.07

FEDUNINA O.V.¹ ‘Victim investigation’ in literature and cinema: *The Flanders Panel* by A. Perez Reverte and *Uncovered* by J. McBride[©]

Abstract. The article considers one of the major genres of crime literature, designated in the author’s terms as ‘victim investigation’, as well as a practical instance of its implementation in contemporary novelistics and cinema. The distinctive feature of this genre is a special kind of hero conducting the investigation (a potential victim of crime, which also defines other aspects of the poetics). The material is Arturo Perez Reverte’s novel *The Flanders Panel* and Jim McBride’s movie *Uncovered* based on this work. The comparative analysis of the literary source and its screen adaptation highlights different mechanisms of transformation of the canonical model of ‘victim investigation’. They are related partly to the general propensity to simplification when translating a fiction text into the cinematographic medium (in particular, through changes in the plot and character system). However, the authors of film interpretation also play with the genre convention in their own way by reducing it comically.

Keywords: crime literature; cinema; genre; ‘victim investigation’; *The Flanders Panel*.

To cite this article: Fedunina, Olga V. “‘Victim investigation’ in literature and cinema: *The Flanders Panel* by A. Perez Reverte and *Uncovered* by J. McBride”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2024, pp. 101–113. DOI: 10.31249/lit/2024.02.07 (In Russian).

Французские теоретики и практики в области криминальной литературы, творившие под коллективным псевдонимом Буало-

¹ **Fedunina Olga Vladimirovna** – Candidate in Philology, Senior Researcher at the Department of “Literaturnoe Nasledstvo” (“Literary Heritage”), A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; fille.off@gmail.com ; ORCID: 0000-0001-6874-248X

© Fedunina O.V., 2024

Нарсежак¹, выделяли два типа героев-следователей: «посторонний», который «никогда не будет безраздельно увлечен загадкой», и такой, для которого поиск разгадки становится жизненной необходимостью. Именно на его личной заинтересованности в результатах расследования держится криминальный сюжет и читательский интерес к его развитию: «Для того чтобы герой приключенческого романа действительно выстрадал разгадку, его жизнь должна быть в опасности, загадка должна быть его загадкой, а не чужой тайной. А это значит, что он не может быть сыщиком, и, следовательно, детектив должен строиться иначе, чем традиционный роман-загадка» [Буало-Нарсежак, 1990, с. 202].

Как раз о такой разновидности криминальной литературы и пойдет речь. Буало-Нарсежак достаточно расплывчато определяют ее то как «роман-следствие» (*le roman d'enquête*), то как «роман-ожидание» (*suspense*), а то и вовсе как триллер, называя поворотной датой в развитии криминальной литературы 1953 г. и связывая рождение нового жанра с именем американского писателя Уильяма Айриша (наст. имя Корнелл Вулрич, Cornell Woolrich). Между тем первыми образцами этого жанра могут считаться намного более ранние произведения: «Винтовая лестница» (*Some Must Watch*, 1933) Э.Л. Уайт, «Танцующий детектив» (*The Dancing Detective*, 1946) У. Айриша, «Кривой домишко» (*Crooked House*, 1949) А. Кристи. Более поздние примеры – «Дурной глаз» (*Le mauvais œil*, 1956), «Жизнь вдребезги» (*La vie en miettes*, 1972) Буало-Нарсежака, «Щепка» (*Sliver*, 1991) А. Левина, «Лесная смерть» (*La mort des bois*, 1996) Б. Обэр.

Таким образом, можно говорить о самостоятельном жанре, который формируется в поле криминальной литературы. Генетически он связан с сентиментальным готическим романом, в первую очередь А. Рэдклиф, в чьем творчестве появляется активная героиня-жертва, которая с завидным упорством пытается разгадать смысл происходящих вокруг нее таинственных событий. Основная причина, по которой жертва включается в расследование, – смесь страха и любопытства: «...что-то как будто толкает человека увидеть тот предмет, который ему внушает трепет» [Рэдклиф, 1993,

¹ Пьер-Луи Буало (Pierre Louis Boileau, 1906–1989) и Тома Нарсежак (Thomas Narcejac, наст. имя Pierre Robert Ayraud, 1908–1998).

т. 1, с. 305]. Выбор определенного типа *героя* в качестве основного субъекта расследования тесно связан с особенностями развития *сюжета*, *хронотопа* и *субъектной организации* произведения, наконец, с созданием особой *картины мира*, поскольку «каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему» [Медведев [Бахтин], 2003, с. 145]. Эта специфика, а также ведущая роль жертвы в сюжете-расследовании совершенно теряется при рассмотрении криминальной литературы как единого монолита, без выделения в ней каких-либо разновидностей.

Другая сторона проблемы связана с жанровой номинацией; в этом плане предмету нашего разговора особенно «повезло». Назовем хотя бы несколько понятий, которыми его обычно обозначают в издательской практике и / или исследовательской традиции: триллер, нуар, роман-загадка, психологический детектив... При этом нередко теряется специфика самого явления, как это происходит, например, в следующем определении триллера: «...сенсационный, захватывающий боевик <...> с искусно организованным, напряженным сюжетом и стремительным развитием действия. <...> Характерные образцы Т. – романы А. Кристи (“Десять негритят”, 1943; “Свидетель обвинения”, 1953), С. Кинга» [А.Н., 2003, с. 1097]. Оно ничуть не проясняет, чем же отличается триллер от боевика, а названные в качестве примера романы А. Кристи являются чем угодно, только не «сенсационным, захватывающим боевиком» (который в сознании читателей обычно ассоциируется скорее со стрельбой и кровавыми «разборками»).

Очевидно, что эта жанровая структура нуждается и в адекватном наименовании, и в более подробном описании, и в отграничении от других форм криминальной литературы, которым она не тождественна. В качестве возможного варианта названия в рабочем порядке нами был предложен «аналитический термин»¹ «расследование жертвы» (по типу главного субъекта расследования) [Кириленко, Федунина, 2019, с. 162–178]. Анализ достаточно большого корпуса текстов позволил выявить следующие жанровые константы.

¹ Выражение французского теоретика литературы Ж.-М. Шеффера [Шеффер, 2010, с. 65].

В плане *сюжета* произведения этого жанра определяются, прежде всего, вынужденным характером расследования, в которое «следователь-жертва» (или лицо, близкое к потенциальной жертве преступления) ввязывается не по своей воле; отрицательным отношением к игре (ее ведет только преступник); параллельной сюжетной линией, связанной с официальным полицейским расследованием, которое дополняет действия жертвы. Как правило, криминальный сюжет переплетается с любовной линией, без которой «расследование жертвы» практически не обходится. Если она и не развита в полной мере, то хотя бы намечена, как, например, в «Лесной смерти» Б. Обэр или «Щепке» А. Левина. Это связано с особой ролью частной жизни в произведениях данного жанра, где не только преступление вторгается в эту сферу, но и расследование в основном сосредоточено в ее пределах. Друг или возлюбленный героини также является до определенного момента ее «защитником», но, как правило, выводится преступником из игры, так как в финальном поединке жертва должна вступить в единоличное противостояние с преступником (см. название главы «Винтовой лестницы» Уайт – «Одна»).

Отличительная особенность *хромотопа* – чрезвычайно плотное и насыщенное событиями время при пространстве, постепенно сужающемся к точке финального противостояния преступника и жертвы.

Субъектную структуру определяет изображение событий с точки зрения «следователя-жертвы». Хотя повествование может вестись от лица такого героя или от лица повествователя, выходов за пределы кругозора персонажа обычно не происходит. Этот аспект подчеркнут и в определении триллера в кино, которое дает В.И. Михалкович: «В триллере акцент с внешних физических действий (погони, преследования, стычки) переносится на психологические переживания персонажей, связанные с преступлением. В связи с этим в нем меняется сама перспектива повествования. Если в центре традиционных приключенческих сюжетов изображение действий защитника справедливости, то в триллере рассказ ведется с точки зрения жертвы или преступника» [Михалкович, 1987, с. 334].

Таковы, если обрисовать их вкратце, особенности «расследования жертвы» как жанра криминальной литературы, во многом определяемые самим типом героя – «следователем-жертвой».

На первый взгляд, воспроизводит эту структуру и «Фламандская доска» А. Переса-Реверте. Однако характер соотношения романа испанского писателя с канонической моделью «расследования жертвы» как нельзя лучше проявляется при сопоставлении литературного первоисточника с его экранизацией, осуществленной в 1994 г. режиссером Джимом Макбрайдом¹. Отступлений от первоисточника достаточно много, поэтому остановлюсь только на тех, которые особенно важны с точки зрения поэтики жанра. Первое бросающееся в глаза отличие – изменение названия с оригинального *La tabla de Flandes* на *Uncovered*, что отсылает и к расследованию как постепенному узнаванию истины, и к загадочной надписи на картине, которую героиня открывает в процессе реставрации.

Далее следует отметить перенос действия из Мадрида в Барселону, где городской фон позволяет показать зрителю более интересные и узнаваемые виды, связанные с «изгибами» архитектуры Гауди, но порой негативно оценивается в откликах на фильм, равно как и другие изменения, привнесенные в систему персонажей и сюжет². Однако не стоит забывать, что другой испанец, каталонец Карлос Руис Сафон, как раз в это время начинает свой мистический «барселонский» цикл романом «Владыка тумана» (*El príncipe de la niebla*, 1993), так что за Барселоной закреплен особый семантический ореол города тайн. Упомянув «интеллектуальный детектив» Переса-Реверте, О.Ю. Панова называет Мадрид и Барселону в равной мере характерным местом действия для современного испанского «городского романа»: «Произведения этих

¹ Авторы сценария – Майкл Хёрст (Michael Hirst), Джек Баран (Jack Baran), Джим Макбрайд (Jim McBride), исполнители главных ролей – Кейт Бекинсейл (Kate Beckinsale) – Хулия / Джулия, Джон Вуд (John Wood) – Сесар, Подж Биан (Paudge Behan) – шахматист, который в сценарии вместо Муньоса носит имя Доминик).

² См., например: *La tienda de los horrors : La tabla de Flandes // 39escalones. Reflexiones desde un rollo de celuloide*. URL: <https://39escalones.wordpress.com/2007/12/01/la-tienda-de-los-horroros-la-tabla-de-flandes/> (дата обращения 14.10.2023).

авторов объединяет место действия – большой город, обычно Мадрид или Барселона, и использование так называемых металитературных приемов – смешение вымысла и реальности, попытка идентифицировать жизнь и литературу. Воображение и порожденные им фантазии властно вторгаются в реальность, а жизнь прочитывается по законам текста» [Панова, 2004, с. 132].

Затронут еще ряд существенных отличий экранизации «Фламандской доски» от романа. Одно из них связано с образом шахматиста. Муньос в романе Реверте воплощает собой «шахматы в чистейшем виде» [Перес-Реверте, 2005, с. 254] («*ajedrez en estado purísimo*»¹), это невзрачный бухгалтер-неудачник в реальном мире, но в то же время тот, чей «рассудок не был затуманен предвзятым отношением к противнику – черному игроку, потенциальному убийце. Он подходил к разрешению загадки с холодным эгоизмом, свойственным ученым; точно так же Шерлок Холмс подходил к загадкам, которые задавал ему ужасный профессор Мориарти. Муньос собирался сыграть эту партию до конца не из чувства справедливости: им двигали мотивы не этического, а логического характера» [Перес-Реверте, 2005, с. 257]. («*Su juicio no estaba empañado por prejuicios hacia el adversario, el jugador negro, el potencial asesino. Se planteaba el enigma con la misma frialdad egoísta y científica que Sherlock Holmes empleaba en resolver los problemas planteados por el siniestro profesor Moriarty. Muñoz no jugaría aquella partida hasta el final por un sentido de justicia; su móvil no era ético, sino lógico.*».)

Важную для поэтики жанра особенность отмечают Х. Боровски, М.А. Эскалада и М. Гарсиа Сарави: роль детектива, ведущего расследование, во «Фламандской доске» раздваивается, и, если Хулия «воплощает фигуру частного сыщика из черного романа» с интуитивным методом расследования, Муньос представляет собой классический, рациональный тип сыщика, стереотипный для «романа-загадки» [Borowski, Escalada, García Saraví, 2010, p. 3–4] (о том же синтезе жанровых традиций, обозначенных как «*la novela Negra*», т.е. черный роман, *hard boiled novel*, и «*la novela*

¹ Здесь и далее оригинальный текст романа цитируется по электронной версии Pérez-Reverte A. *La tabla de Flandes*. – URL: <https://avidreaders.ru/read-book/la-tabla-de-flandes.html> (Текст романа воспроизведен по: Pérez-Reverte A. *La tabla de Flandes*. – Madrid : Alfaguara, 2007. – 416 p.)

enigma», роман-загадка, пишет А. Мартинес-Самос [Martínez-Samos]).

В фильме Макбрайда тип героя совершенно иной, нежели в первоисточнике: на экране Доминик – длинноволосый красавчик-трикстер в яркой одежде, но в то же время блестящий шахматист, который с легкостью обыгрывает местную знаменитость в сцене первого знакомства с ним Джулии. На этом следует остановиться подробнее. Как, несомненно, помнят читатели романа Переса-Реверте, другой отличительной особенностью Муньоса как шахматиста было то, что при несомненном превосходстве над соперниками (сам о себе он говорит, что в шахматах никогда не ошибается) он не выигрывал ни одной партии, за исключением этой последней, в которой сильный соперник провоцирует его и бросает вызов [Перес-Реверте, 2005, с. 255]. Шахматы для него – иная реальность со своими законами, которые ограждают его от окружающей действительности: «Но дело в том, что одни смотрят на партию как на битву, которую они должны выиграть, для других – и для меня в том числе – это мир грез и пространственных комбинаций, где “победа” и “поражение” всего лишь слова, не имеющие никакого смысла» [Перес-Реверте, 2005, с. 254]. («Lo que pasa es que mientras unos lo ven como una batalla que han de ganar, otros lo vemos como una región de ensueño y combinaciones espaciales, donde victoria o derrota son palabras sin sentido».) Роман претендует на то, чтобы представить шахматы не только игрой в бытовом значении, но особой философией игры, лежащей вне поля традиционной аксиологии. Шахматная партия становится организующим принципом всего романа как художественного целого: «Автор удивительным образом моделирует художественное пространство романа, превращая его в многоуровневые шахматные партии, ходы которой решают судьбу персонажей», – отмечает Е.Р. Иванова, исследуя функции шахмат в литературе [Иванова, 2019, с. 167].

Фильм как будто продолжает эту линию, и шахматные клетки на картине Ван Гюйса переходят в плитки изображенного на ней пола, а затем в такие же клетки-плиты, на которые падает тело Сесара в финальной схватке. Но возникает вопрос, зачем же авторам сценария понадобилось так радикально менять тип героя-шахматиста. Доминик – бродяга, цыган, рассказывающий, что вся его семья занимается воровством; он с ловкостью возвращает ге-

роине украденный у нее на улице кошелек и советует обратиться к его родственнице, чтобы снять порчу, ибо вокруг Джулии «люди мрут как мухи». Мир искусства, к которому принадлежат Джулия, Сесар, Менчу, для него, конечно, чужой; и соединение героев, их взаимное узнавание – это еще и постепенно возникающее понимание людей, принадлежащих к совсем разным социальным и культурным слоям. Джулия поначалу прямо говорит о том, что, попав в ее дом, жадный бродяга, несомненно, попытается украсть картину.

Еще один важный момент: если романский Муньос ввязывается в эту странную партию после умоляющего жеста Хулии, то экранный Доминик работает за материальное, денежное вознаграждение. Точно так же он проявляет подчеркнутую заинтересованность в плате за выигрыш у местного шахматного мэтра в парке Гуэль (фигура, несомненно, комическая, как и его двойник-ассистент; оба образа пародируют узнаваемый облик Сальвадора Дали). Итак, зачем же понадобился такой герой, явно снижающий серьезность основной загадки и больше соответствующий чиханию Джулии при намеке на любовные отношения, нежели трагической истории с выходом на философию Игры в литературном первоисточнике?

Первый ответ – на поверхности: кинематографический триллер, помимо саспенса в криминальной линии сюжета, требует такого же в линии, связанной с частной жизнью героев. Иными словами, любовной линии, которая действительно завязывается между Джулией и Домиником и заканчивается на финальном аукционе, где продают картину, шутливой перепалкой влюбленных и явными признаками беременности. Такое построение сюжета с обязательным присутствием любовной линии очень характерно для нормативной модели «расследования жертвы», тогда как Перес-Реверте нарочито отказывается от ее реализации в чистом виде: обрывает убийством наметившееся было продолжение любовной истории Хулии и Альваро, которую заменяют собой асексуальные отношения с Муньосом и не менее странные – с Сесаром как старшим товарищем по играм и отчасти отцовской фигурой. Один из мотивов, по которым Сесар убивает Альваро, – невозможность из-за нетрадиционной ориентации самому стать возлюбленным Хулии, единственной женщины, которую он любит.

С этим же связано снижение образа главной героини в фильме: Джулия с размазанным по лицу пирожным или демонстративно жующая его на заключительном аукционе мало соответствует финалу романа Реверте, в котором Хулио сменяет умирающая в монастырском заточении Беатриса Бургундская, чья память все еще сохраняет совершенное ею предательство и убийство рыцаря. Таким образом, если финал романа оставляет только смутную надежду на прощение убийства в ином мире (для Сесара и Беатрисы), в экранизации «Фламандской доски» смерть преодолевается смехом. Аксиология романа, для которой очень важна проблема преступления и воздаяния за него, какими бы ни были причины совершенного убийства, оказывается фактически стерта этим карнавальным приемом. Проявляется это и в звуковом ряде картины. Музыкальные композиции Филиппа Сарда, каждая из которых соответствует наиболее важным сценам, завершаются мелодией, сопровождавшей первое появление на экране шахматиста, героя-трикстера. Здесь работает второй из трех выделенных А.Е. Маховым принцип трансмузыкального: «...в этой своей ипостаси музыка – выражение внутреннего мира», внутренней природы человека [Махов, 2005, с. 23].

С шахматистом и возлюбленным Джулии в фильме связан еще один возврат к канону «расследования жертвы». Речь идет о финальном поединке с Сесаром в замке дона Мануэля Бельмонте, владельца картины. Этот поединок, инвариантный для «расследования жертвы» в его сформировавшемся виде наравне с саморазоблачением преступника, из которого герой-протагонист обычно узнает о мотивах и деталях преступления (и которое у Реверте как раз сохраняется), в литературном первоисточнике заменен вечерним посещением музея в поисках оставленной преступником карточки, где записан очередной шахматный ход. В полном соответствии с законами жанра героиня Реверте вынуждена встретиться с преступником «лицом к лицу, потому что должно же у него быть лицо» [Перес-Реверте, 2005, с. 390]. («Si el asesino estaba allí dentro, era una buena ocasión, quizá la única, para quedar frente a frente y ver su cara».) «Дикий, слепой, животный ужас» [Перес-Реверте, 2005, с. 387]. («Una voz de resonancias chillonas que le había erizado la piel con un ramalazo de terror ciego») сменяется в этот момент решимостью «быть не перепуганной насмерть марионеткой на шахматной

доске, а опасным противником, готовым при первом же удобном случае рассчитаться оком за око и зубом за зуб» [Перес-Реверте, 2005, с. 390]. («...la decisión de no ser un títere asustado sobre un tablero de ajedrez, sino alguien muy capaz de devolver, a la primera ocasión, ojo por ojo y diente por diente».) Однако затем ожидание читателя увидеть эту встречу жертвы и преступника разрушается: Хулия находит лишь карточку с записью его хода за рамой «Триумфа смерти» П. Брейгеля Старшего. Сюжетная развязка отложена, и последняя встреча с Сесаром происходит по инициативе Муньоса, установившего личность противника.

Иначе в фильме Макбрайда. Заключительное столкновение с преступником и его саморазоблачение объединены здесь в одной сцене, причем в этом поединке первоначально принимает участие и Доминик. Сесар ранит его, выводя тем самым из игры, но и провоцируя Джулию принять правила, стать не жертвой, а противником, который, согласно замыслу Сесара, должен выиграть партию и получить награду (семейное наследство и картину). Тем самым реализуется инвариантный для «расследования жертвы» сюжетный ход, в результате которого ее поединок с преступником должен быть единоличным; но в то же время отчасти разрушается, поскольку в нормативной модели право карать преступника обычно не принадлежит самой потенциальной жертве (ср. с аналогичной развязкой криминального сюжета в «Лесной смерти» Б. Обэр, где героиня прямо говорит: «У нас с тобой нет права вершить суд! <...> Ну как же так: есть и другое решение. Нужно просто вызвать полицию» [Обэр, 2001, с. 265]).

Так своеобразно экранизация «Фламандской доски» отсылает зрителя к жанровому канону, который Реверте как минимум обыгрывает, сохраняя лишь внешнюю оболочку и последовательно нарушая читательское ожидание. Тот же принцип затрагивает и преступление в романе, которое в итоге оказывается направленным отнюдь не против Хулии и имеет одной из своих целей ее включение в игру. «Потому что на самом деле вы находились в полной безопасности» [Перес-Реверте, 2005, с. 418] («Porque usted jamás corrió peligro real en esta historia»), – говорит Муньос.

Таким образом, игра с жанровой моделью в первоисточнике кажется сложнее, нежели в фильме, где реализуется более традиционный вариант кинотриллера, который, по замечанию С.С. Козло-

вой, «раскрывается именно в противостоянии воли к жизни и воли к смерти» [Козлова, 2017, с. 50]. Такое соотношение с первоисточником представляется закономерным; так, О.Э. Артемьева со ссылкой на концепцию Н.А. Хренова пишет о том, что «более-менее все произведения, зажатые в тесных рамках устойчивых жанров, тяготеют к традиционным сюжетам фольклора и укладываются в определенную структуру – это относится, прежде всего, к таким “массовым” жанрам, как боевик, триллер и хоррор» [Артемьева, 2011, с. 2]. К примеру, в экранизации (1993) романа А. Левина «Щепка» встречаем ту же тенденцию упрощения и сближения с типичным «расследованием жертвы»: тонкая авторская игра с жанром благодаря намеченному в финале двойничеству преступника и жертвы разрушается в киноверсии, в том числе за счет значимых изменений в системе персонажей и развязке [Федунина, 2023, с. 114–122].

В то же время, как мы видели, режиссер и сценаристы *Uncovered* ведут собственную игру с каноном, по-своему обыгрывая его через последовательное комическое снижение образов главной героини и шахматиста – ее главного партнера по расследованию и возлюбленного (напомню, это линия, которая отсутствует в литературном первоисточнике и привнесена именно в сценарий фильма – в соответствии с нормативной моделью «расследования жертвы»). Так при переводе романа Переса-Реверте на язык кино происходит одновременно и сближение с определенной жанровой традицией, и попытка ее преодолеть.

Список литературы

1. А.Н. Триллер // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва : Интелвак, 2003. – Стлб. 1097.
2. Артемьева О.Э. La histoire de terreur. Ce jour // Артикульт. – 2011. – № 1. – С. 1–6. – URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/001/ARTI CULT-01_ \(1-2011,P.17-24\)-Artemieva.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/001/ARTI CULT-01_ (1-2011,P.17-24)-Artemieva.pdf) (дата обращения 28.11.2021).
3. Буало-Нарсежак. Детективный роман // Как сделать детектив : пер. с англ., фр., исп., нем. / сост. А. Строева ; послесл. Г. Анджапаридзе. – Москва : Радуга, 1990. – С. 192–224.
4. Иванова Е.Р. Своеобразие темы шахмат и шахматной игры в художественной литературе // Вестник Костромского государственного университета. – 2019. – Т. 25, № 1. – С. 165–169.

5. Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // Поэтика литературных жанров : проблемы типологии и генезиса / под ред. Д.М. Магомедовой, В.В. Савелова. – Москва : РГГУ, 2019. – С. 110–202.
6. Козлова С.С. Динамика телесности и статичные модели пространства в драматургии триллера // Вестник ВГИК. – 2017. – № 1(31). – С. 50–59. – URL: <https://doi.org/10.17816/VGIK9150-59>
7. Махов А.Е. Musica literaria : идея словесной музыки в европейской поэтике / ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. – Москва : Intrada, 2005. – 224 с.
8. Медведев П.Н. [Бахтин М.М.] Формальный метод в литературоведении : критическое введение в социологическую поэтику. – Москва : Лабиринт, 2003. – 192 с. – (Бахтин под маской).
9. Михалкович В.И. Триллер // Кино. Энциклопедический словарь / гл. ред. С.И. Юткевич. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – С. 334.
10. Обэр Б. Лесная Смерть / пер. с фр. Е. Капитоновой. – Санкт-Петербург : Лимбус Пресс, 2001. – 328 с.
11. Панова О.Ю. От модернизма к постмодернизму и художественному синтезу... (пути современной европейской литературы). Статья вторая // Современная Европа. – 2004. – № 2(18). – С. 120–133.
12. Перес-Реверте А. Фламандская доска / пер. с исп. Н. Кирилловой. – Москва : Эксмо, 2005. – 480 с.
13. Рэдклиф А. Тайны Удольфского замка / пер. Л. Гей. – Москва : Амех Лорис, 1993. – Т. 1. – 414 с.
14. Федунина О.В. Криминальный бестиарий : зверь – текст – жанр. – Тула : Аквариус, 2023. – 148 с.
15. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. – Москва : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
16. Borowski H., Escalada M.A., García Saraví M. La Tabla de Flandes, de Arturo Pérez Reverte : cifra de las pasiones humanas // IX Congreso de Hispanistas, 27 al 30 de Abril de 2010. El hispanismo ante el bicentenario. Disponible en Memoria Académica. – P. 1–9. – URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1039/ev.1039.pdf (дата обращения 14.10.2023).
17. Martínez-Samos A. La Tabla de Flandes y La piel del tambor de Arturo Pérez Reverte : hacia una nueva poética de la novela criminal // Biblioteca Virtual Universal. – URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/151792.pdf> (дата обращения 14.10.2023).