

Лингвостилистические особенности диалога в ранних романах М. Варгаса Льосы

© Ковалев Б.В., 2023

Борис Вадимович Ковалев, исследователь СПбГУ, кафедра романской филологии Санкт-Петербургского государственного университета, член Союза писателей Санкт-Петербурга. 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
ORCID: 0000-0002-1904-1844 E-mail: bvkovalev@yandex.ru



Аннотация. В статье анализируется поэтика диалога в романах «первой манеры» М. Варгаса Льосы: «Город и псы» (1963), «Зеленый дом» (1966) и «Разговор в Соборе» (1969). Изучение лингвостилистической специфики диалогов в латиноамериканских текстах является особенно актуальным, потому что именно в поэтике тотального романа времен латиноамериканского бума ключевым приемом оказывается диалог. Методологической базой исследования послужили труды Б. Кастани Прадо, А.Н. Веселовского и В.В. Виноградова, в частности, метод классификации диалогов в художественной прозе XX в. В ранних романах М. Варгаса Льосы обнаруживаются три типа диалогов: традиционный диалог, монологизованный диалог и диалогизованный монолог. Выясняется, что для традиционного диалога характерно разделение реплик на строки и последовательность ведения диалога без вкрапления хронологических

фрагментов и интроспекции. Монологизованный диалог записывается в одну строку: он основывается на принципе амебейности, строится на технике подхватов и характеризуется ритмизованностью. Диалогизованный монолог — комбинированный тип, сочетающий два диалога: внешний (экстрадигетический) и внутренний (интрадигетический). На внешнем уровне два актанта сообщают информацию о некотором событии, а на внутреннем — актуализируется само событие. Делается вывод, что в романе «Город и псы» три типа диалогов находятся на раннем этапе своего развития, «Зеленый дом» оказывается романом, в котором равномерно и гармонично сочетаются все три типа диалога, а в «Разговоре в Соборе» диалогизованный монолог оказывается структурообразующим и доминирующим приемом.

Ключевые слова: Марио Варгас Льоса, латиноамериканский роман, диалог, лингвистика диалога, лингвопоэтика, тотальный роман

Для цитирования: Ковалев Б.В. (2023) Лингвостилистические особенности диалога в ранних романах М. Варгаса Льосы. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 87–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-87-106

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Particularidades lingüísticas y estilísticas de los diálogos en las primeras novelas de M. Vargas Llosa

© Kovalev B.V., 2023

Boris V. Kovalev, Investigador de la Universidad Estatal de San Petersburgo, Departamento de la Filología Románica, miembro de la Asociación de escritores de San Petersburgo. 199034, Rusia, San Petersburgo, malecón Universitetskaya, 7–9
ORCID: 0000-0002-1904-1844 E-mail: bvkovalev@yandex.ru

Resumen. Investigar las particularidades lingüísticas y estilísticas de los diálogos en las obras de escritores latinoamericanos parece especialmente relevante, porque es el diálogo que se presenta como instrumento clave en la poética de la novela total del boom literario latinoamericano. En este contexto, resulta de interés analizar las estructuras del diálogo en las obras de “primera manera” de Mario Vargas Llosa: “La ciudad y los perros” (1963), “La casa verde” (1966) y “Conversación en La Catedral” (1969). La base metodológica de este estudio la constituyeron las investigaciones de B.C. Prado, A.N. Veselovsky y V.V. Vinogradov y, en particular, el método de clasificación de los diálogos en la narrativa del siglo XX. En las primeras novelas de M. Vargas Llosa están presentes tres tipos de diálogo: diálogo tradicional, diálogo «monologizado» y monólogo «dialogizado». El diálogo tradicional se caracteriza por la división de las réplicas en líneas y por la secuencia del diálogo sin intercalar fragmentos cronológicos ni introspección. El diálogo «monologizado» se compone en una sola línea: este se fundamenta en el principio del verso amobeo, es decir, se basa en la técnica de las respuestas con la misma estructura del verso, caracterizándose por la ritmicidad. El monólogo «dialogizado» es un género combinado que compagina dos diálogos: externo (extradiegético) e interno (intradiegético). A nivel externo, dos actantes reportan información sobre algún evento, y a nivel interno, se actualiza el evento en sí. En la novela «La ciudad y los perros» los tres tipos de diálogos se encuentran en la etapa temprana de su desarrollo, «La casa verde» ya es una novela en la que los tres tipos de diálogo se combinan de manera uniforme y armoniosa, mientras que en «Conversación en La Catedral» el monólogo «dialogizado» es el elemento estructurador y dominante.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, novela latinoamericana, diálogo, lingüística del diálogo, linguopoética, novela total

Para citar: Kovalev B.V. (2023) Particularidades lingüísticas y estilísticas de los diálogos en las primeras novelas de M. Vargas Llosa, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 87–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-87-106

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Linguistic and Stylistic Features of the Dialogue in the Early Novels of M. Vargas Llosa

© Kovalev B.V., 2023

Boris V. Kovalev, Research assistant in St. Petersburg State University, Department of Romance Philology of St. Petersburg State University, member of the Union of writers of St. Petersburg.
199034 Russia, St. Petersburg, Universitetskaya embankment, 7–9
ORCID: 0000-0002-1904-1844 E-mail: bvkovalev@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the poetics of dialogue in the so-called «first-style» novels of M. Vargas Llosa: «The Time of the Hero» (1963), «The Green House» (1966) and «Conversation in The Cathedral» (1969). The study of the linguo-stylistic specifics of dialogues in Latin American texts is especially relevant, because it is in the poetics of the total novel during the Latin American boom that dialogue is the key technique. The methodology of the study is based on the works of B.C. Prado, A.N. Veselovsky and V.V. Vinogradov, in particular, the method of classifying dialogues in fiction of the 20th century. There are three types of dialogues that can be distinguished in the early novels of M. Vargas Llosa: traditional dialogue, monologized dialogue and dialogized monologue. It turns out that the traditional dialogue is characterized by the division of replicas into lines and the sequence of the dialogue without nonchronological fragments and introspection. The monologized dialogue is written in a line: it is based on the principle of repetition / parallelism and is characterized by rhythmicity. The dialogized monologue is a combined type of two dialogues, which are external (extradiegetic) and internal (intradiegetic). At the external level, two actants report information about an event, whereas at the internal level, the event itself is updated. As a result, we conclude that in the novel «The Time of the Hero» the three types of dialogues are at an early stage of their development, «The Green House» turns out to be a novel in which all three types of dialogue are smoothly and harmoniously combined, and in «Conversation in The Cathedral» the dialogized monologue becomes structure-forming and dominant technique.

Key words: Mario Vargas Llosa, Latin American novel, dialogue, linguistics of dialogue, linguopoetics, total novel

For citation: Kovalev B.V. (2023) Linguistic and Stylistic Features of the Dialogue in the Early Novels of M. Vargas Llosa, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 87–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-87-106

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Лингвистика диалога не только одно из самых популярных и перспективных направлений в языкознании сегодня, но и область, располагающая богатым инструментарием для анализа сложно выстроенных на языковом уровне текстов. К таковым мы безоговорочно можем отнести произведения латиноамериканских авторов второй половины XX в. и, в частности, три ранних романа перуанского прозаика, нобелевского лауреата по литературе 2010 г. Марио Варгаса Льосы (Mario Vargas Llosa, р. 1936).

Представляется полезным объединить мощный потенциал лингвистики диалога художественного текста с анализом лингвопоэтических особенностей поэтики латиноамериканского романа периода расцвета, поскольку именно этот синтез может поспособствовать созданию многосторонней характеристики стиля латиноамериканских писателей.

Актуальность работы обусловлена повышенным интересом в современной науке к проблеме анализа диалога в художественных текстах, непреходящим интересом к проблемам языка и поэтики латиноамериканских авторов 1960-х гг., а также несомненно перспективным с точки зрения методологии соединением инструментария лингвистики диалога с богатейшим материалом — латиноамериканским романом 1960-х гг., а именно тремя ранними романами М. Варгаса Льосы — «Город и псы» («La ciudad y los perros»), «Зеленый дом» («La casa verde»), «Разговор в Соборе» («Conversación en La Catedral»). Целью исследования является лингвистическая характеристика различных типов диалога в ранних романах М. Варгаса Льосы. Методологической базой в рамках настоящего исследования послужили труды В.В. Виноградова, А.Н. Веселовского и Б.К. Прадо.

Научная новизна состоит в том, что в работе предпринята попытка классификации диалогов в поэтике М. Варгаса Льосы, что определяет также и теоретическую значимость. Практическая значимость состоит в том, что основные положения, уточнения и выводы могут быть использованы в специальных курсах по отдельным аспектам лингвопоэтики, стилистики испанского литературного языка, а также в исследованиях по сравнительной и общей поэтике.

Диалог о диалоге: к проблеме определения и изучения

Диалог — одна из самых противоречивых и в то же время привычных для восприятия категорий. В «Большой российской энциклопедии» статья, посвященная диалогу, состоит из трех разделов: диалог в языкознании, в философии и в литературе. Диалог в языкознании есть «форма речи, состоящая из регулярного обмена высказываниями-репликами, на языковой состав которых взаимно влияет непосредственное восприятие речевой деятельности говорящих», в философии — «специфическая для человека форма межличностного взаимодействия, когда собеседники выступают друг

для друга не как объекты или условия деятельности, а как равноправные субъекты общения», в литературе — разговор между двумя или более персонажами в произведении»¹.

Словарь Испанской королевской академии (Real Academia Española) определяет диалог так: «Plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos»² — разговор между двумя или более людьми, которые попеременно выражают свои мысли. В кембриджском словаре (Cambridge Academic Content Dictionary) дается следующая дефиниция: «1) conversation between the characters in a story, such as in a book or movie; 2) a serious exchange of opinion, esp. among people or groups that disagree»³ — «1) разговор между героями в тексте, например, в книге или фильме; 2) серьезный обмен мнениями, особ. среди людей или групп, которые не согласны друг с другом».

Несомненно, что в каждом из приведенных определений содержится общий инвариант, подразумевающий коммуникацию между рядом актантов. Однако в рамках нашего исследования мы будем пользоваться языковедческой интерпретацией диалога и, учитывая иные, общепhilosophические и литературоведческие подходы к предмету, все же опираться на лингвистическую специфику диалога.

Отечественная традиция богата исследованиями, посвященными проблеме диалога. С разных сторон ее разрабатывали такие крупные ученые, как М.М. Бахтин, Л.П. Якубинский, В.В. Виноградов. М.М. Бахтин рассматривает диалог с эстетико-philosophических позиций. В работе «Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского» Бахтин постулирует, что диалог является единственной формой бытия и выступает как фундаментальная онтологическая категория: «Быть — значит общаться диалогически... Два голоса — минимум жизни, минимум бытия. Когда диалог кончается, все кончается» [Бахтин, 1979: 294]

К мысли о фундаментальности и первичности диалога приходит и Л.П. Якубинский — но уже с позиций лингвистики. Он полагает, что диалог есть первичная естественная форма языкового общения: «Нет речевых взаимодействий вообще там, где нет диалога, но есть такие взаимодействующие группы, которые знают только диалогическую форму, не зная монологической... В сущности, всякое взаимодействие людей есть именно взаимодействие; оно, по существу, стремится избежать односторонности, хочет быть двусторонним, диалогичным и бежит монолога» [Якубинский, 1986: 19].

¹ Винокур Т.Г., Братченко С.Л., Леонтьев Д.А., Махов А.Е., Юрченко Т.Г. Диалог. Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/v/1954512> (accessed: 01.07.2023).

² Diálogo. Diccionario de la lengua española. URL: <https://dle.rae.es/diálogo> (accessed: 01.07.2023).

³ Dialogue. Cambridge Academic Content Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dialogue> (accessed: 01.07.2023).

По Ю.М. Лотману, диалог есть «механизм выработки принципиально новых текстов» [Лотман, 1992: 19]. Согласно его семиотической модели культуры, диалогизм является и важнейшим принципом внутреннего развития культуры, и ключевым способом коммуникации культуры с иными семиотическими системами — другими культурами. Для Лотмана, таким образом, диалог становится не только одним из видов коммуникации, но оказывается главным принципом, организующим культуру как процесс и феномен.

В русле лотмановской мысли осуществляется изучение диалога и сегодня: в рамках как семиотических, так и лингвистических исследований. Н.Н. Шпильная замечает: «В последние годы начинает активно разрабатываться общая теория диалога как метатеория языка... Она основывается не только на работах Якубинского и Бахтина, но и на работах Лотмана, полагающего, что диалог — это принцип работы и организации семиотических систем, в том числе и языка» [Шпильная, 2021: 163]. Проблема диалога разрабатывается и в рамках теории дискурса. Нельзя не отметить труды В.И. Карасика и его разделение диалога на симметричный и асимметричный [Карасик, 2004]. Проблеме классификации диалога и соотносённости различных концепций посвящены работы В.Н. Бабаяна [Бабаян, 2011], в которых тот также отстаивает примат диалога над монологом [Бабаян, Круглова: 2016] и необходимость систематизации и классификации разновидностей диалогической коммуникации в самом широком смысле.

Основная тенденция очевидна: диалог сегодня рассматривается не просто как один из принципов работы языка, но как основной. И потому изучение механизма его работы оказывается донельзя важным и актуальным при анализе разного рода текстов, в том числе и художественных.

Однако изучать лингвистические особенности диалога в рамках художественного текста важно именно на ибероамериканском материале — в первую очередь потому, что именно во время так называемого латиноамериканского бума (1960-е гг.) формируется жанр тотального романа, в котором ключевую роль играет диалог.

Тотальный роман как явление и понятие возникает в начале 1960-х гг. В обиход этот термин вводят сами авторы этих романов — К. Фуэнтес, Г. Гарсиа Маркес и М. Варгас Льюса. Тотальный роман описывает замкнутый самодостаточный мир и претендует на всеобъемлющее описание реальности и, более того, на подмену реальной действительности реальностью фикциональной. Таковы, например, «Смерть Артемио Круса» («La muerte de Artemio Cruz», 1962) К. Фуэнтеса, «Хроника объявленной смерти» («Crónica de una muerte anunciada», 1981) Г. Гарсиа Маркеса и все романы «первой манеры» М. Варгаса Льюсы: «Город и псы» (1963), «Зеленый дом» (1966) и «Разговор в Соборе» (1969). Однако сама возможность всеобъемлющего и всеохват-

ного изображения реальности и ее подмены реальностью литературной зиждется на убеждении, что язык является универсальным средством, которого достаточно для умопостижения и отражения реальности. Б.К. Прадо отмечает: «В 1960-е гг. Варгас Льюса уверен, что язык и человеческая мысль способны воссоздать реальность, и поэтому человек, сколь бы ничтожным он ни был, способен эту реальность познать» [Prado, 2015: 142]. По определению Х.М. Овьедо, «тотальный роман — множественный инструмент, призванный отыскать истинную сущность бытия, материи и человека» [Oviedo, 1982: 64]. Тотальный роман претендует на всеобъемлющее описание и воссоздание мира языковыми средствами, а поскольку диалог является первичной формой языкового общения и находится в основе механизма работы культуры и языка, то именно диалог и является важнейшим, структурообразующим приемом.

Особенно живо это утверждение воспринял М. Варгас Льюса. Его романы «первой манеры» изобилуют диалогами, а последний роман периода — «Разговор в Соборе» — является одним большим диалогом, внутри которого существует ряд диалогов более низкого порядка. Мы считаем необходимым анализировать лингвистические особенности диалога на материале ранних романов, поскольку именно в них в полной мере отображено жанровое своеобразие тотального романа, ключевым языковым средством и приемом которого является диалог.

В романах М. Варгаса Льюсы можно выделить три устойчивых типа диалога. Наиболее функциональным подходом к анализу диалогов в рамках тотального романа является концепция В.В. Виноградова, заметившего: «В сфере повествовательной прозы вообще наблюдается тенденция к осуществлению своеобразных гибридных форм “диалогизованного монолога”, а драма стремится, как к “доминанте” речевого построения, к “диалогизации” монологов, которые обычно воспринимаются как “разговор” персонажа с самим собой или с отсутствующим партнером — при “подразумеваемых” репликах» [Виноградов, 1980: 79]. Именно понятия «диалогизованный монолог», «монологизованный диалог» и «традиционный диалог» — наиболее емкие и подходящие для описания трех типов диалога в тотальных романах М. Варгаса Льюсы и именно на эти понятия мы будем опираться при анализе особенностей построения диалогов в его ранних текстах.



М. Варгас Льюса

Диалог в романе «Зеленый дом»

Поскольку «абсолютным» тотальным романом считается «Зеленый дом», воспользуемся репрезентативными примерами из этого текста, а затем перейдем к рассмотрению эволюции каждого типа во всех романах «первой манеры» М. Варгаса Льосы.

(1) Традиционный диалог:

«— ¿Qué pasa, madre Angélica? ¿Por qué viene así? — ¡Se han escapado, madre! — balbuceó la madre Angélica. — No queda ni una sola, Dios mío»⁴.

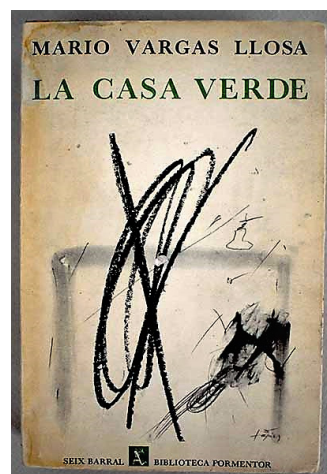
Пер.: «— В чем дело, мать Анхелика? Что это с вами?

— Они убежали, мать! — пролепетала мать Анхелика. — Боже мой, все до одной»⁵.

Обе реплики принадлежат разным актантам, коммуникация осуществляется и описывается традиционным образом, каждый участник процесса легко идентифицируется. Наблюдается формальная симметричность диалога; можно говорить разве что о сущностной иерархии коммуникантов, основанной на внелингвистических характеристиках (статус, возраст и прочее). Синтаксически же реплика каждого передается одинаковыми средствами, нормативными для оформления диалогов в испаноязычной традиции.

(2) Монологизованный диалог:

«Siguen avanzando **y el oficial**⁶ se vuelve hacia el sargento: casi no había podido hablar con el teniente Cipriano, ¿por qué no se quedó siquiera hasta ponerlo al corriente? **Pero es que** si no aprovechaba la lancha hubiera tenido que esperar un mes, **mi teniente**, y estaba loco por irse, el teniente Cipriano. Que no se preocupara, el sargento lo pondría al tanto en un dos por tres **y el Rubio** deposita en el suelo un maletín y muestra la cabaña: ahí la tenía, **mi teniente**, la comisaría más pobre del Perú, **y el Pesado** ésa del frente sería su casa, **mi teniente**, **y el Chiquito** más tarde le conseguirían un par de sirvientas aguarunas, y el Oscuro las sirvientas era lo único que andaba botado en este pueblo perdido»⁷. — «Жандармы идут дальше, и офицер оборачивается к сержанту: ему не удалось толком поговорить с лейтенантом Сиприано, почему он не остался хотя бы ввести его в курс дела? Но ведь если бы он упустил лодку, ему пришлось бы



Обложка первого издания романа «Зеленый дом» М. Варгаса Льосы. 1966

⁴ Vargas Llosa M. La casa verde. Barcelona. Seix Barral. 1983. P. 30.

⁵ Варгас Льоса. М. Зеленый дом. Москва. Прогресс. 1971. С. 37.

⁶ Здесь и далее выделения мои. — Б.К.

⁷ Vargas Llosa M. La casa verde... P. 143.

ждать целый месяц, господин лейтенант, а он спал и видел, как бы поскорее уехать. Пусть он не беспокоится, сержант в два счета введет его в курс дела. Блондин ставит на землю чемодан и указывает на неказистую хижину — вот он, господин лейтенант, самый захудалый полицейский участок в Перу, и Тяжеловес — а он будет жить вон там, напротив, господин лейтенант, и Малыш — они подберут ему пару агварунок в служанки, и Черномазый — служанок здесь хоть завались, только их и хватает в этой дыре»⁸.

Реплики героев не разносятся по отдельным строкам, не отделяются тире. Коммуникация осуществляется «в строку», в тексте периодически (но не обязательно) появляются маркеры разделения: «se vuelve», «muestra», «у el Pesado» и проч. Именно для этого типа диалога характерна отмеченная чилийским лингвистом Симунович-Диасом «альтернативная последовательность высказываний, которую нельзя четко дифференцировать» [Simunovic Díaz, 2013: 213]: рассказчик, внешняя и внутренняя речь актантов сливаются в единый «тотальный» нарратив, при этом объективный и всеобъемлющий, выстраивающий перед читателем определенную панорамность взгляда; обеспечивается стереоскопия. В известном смысле этот тип диалога похож на то, что в русской традиции называется несобственно-прямой речью. Метафорически говоря, монологизованный диалог — это шум толпы, записанный в строку.

Связность в рамках этого типа достигается за счет амебейного принципа — приема композиционного параллелизма, имеющего место у архаических культур и наблюдающегося в народной песне. Его характерной чертой является наличие двух параллельных линий, объединенных при помощи связок⁹. Такими связками в случае диалогов из «Зеленого дома» оказываются обращения, повторы финалов фраз, связка, строящаяся по модели «у + X», где X — номинация того, кому будет принадлежать следующая реплика. В приведенном выше примере наблюдается несколько таких реплик, соединенных этим средством: «у el Pesado ésa del frente sería su casa», «у el Chiquito más tarde le conseguirían», «у el Oscuro las sirvientas era lo único».

Это средство выполняет две функции: с одной стороны, скрепляет повествование, замещая привычное разделение на разные строки. С другой стороны, именно конструкция «у + X» выполняет разделительную функцию. В сущности, она оказывается анафорой, предваряющей следующую реплику нового актанта. Кроме того, повторяющаяся анафора способствует созданию особого песенного ритма, что возвращает нас к ритуально-

⁸ Варгас Льюса М. Зеленый дом... С. 160.

⁹ Заметим, что А.Н. Веселовский находит примеры употребления амебейного принципа в песнях народов из региона, где происходит действие «Зеленого дома», — в сельве: «На острове Mexiana у устьев Амазонки певец начинает: "Батюшка (padre) заболел и не мог прийти!" Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: "Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье!" И эти слова также подхватываются хором» [Веселовский, 1989: 159].

песенным истокам амебейности. Реплики образуют несколько параллельных рядов, синтаксически соединенных конструкцией «у + X».

Также связующую роль играют обращения: «mi teniente», «el teniente Cirgiano». Обращения оказываются лексическими повторами, которые, с одной стороны, также способствуют ритмизации текста и, с другой стороны, помогают читателю идентифицировать персонажа и понять, кому реплика адресуется.

Одним из наиболее традиционных средств обеспечения связности диалога в рамках этого типа является вопросно-ответная конструкция. Обратим внимание на начало примера: «¿Por qué no se quedó siquiera hasta ponerlo al corriente? Pero es que si no aprovechaba la lancha hubiera tenido que esperar un mes». Офицер задается вопросом, почему лейтенант не остался, чтобы ввести его в курс дела. Ответ дается уже в следующем предложении с помощью конструкции «es que» — стандартного испанского клише, служащего для выражения оправдания или объяснения причины.

Выстраивая ряды реплик и объединяя их в тотальное повествование, Варгас Льюса отдает предпочтение сочинительной, а не подчинительной связи, тем самым создавая параллелизм и эффект панорамы: подчинительная связь осуществляется в рамках конкретных реплик (как в случае с объяснением выше), но сцепление самих реплик обеспечивается сочинительной связью и посредством указанных конструкций.

(3) Диалогизованный монолог.

Третий тип — сращение двух диалогов. В нарратологических терминах их можно описать так: экстрадиегетический — внешняя рамка, нарратор повествует о событии, и интрадиегетический — диалог внутри рамки, диалог внутри события, о котором рассказывает внешний нарратор. По своему внешнему строению этот тип тяготеет к традиционному диалогу, однако многоплановость и наличие большого количества актантов роднит этот тип со вторым.

«— Pero eso ya me lo contaste al salir de la isla, Fushía, — dijo Aquilino. — Yo quiero que me digas cómo fue que te escapaste.

— Con esta ganzúa — dijo Chango. — La hizo Iricuo con el alambre del catre. La probamos y abre la puerta sin hacer ruido. ¿Quieres ver, japosito?»¹⁰

Пер.: «— Это ты мне уже рассказывал, Фусия, когда мы отплыли с острова, — сказал Акилино. — Мне интересно, как тебе удалось бежать.

— Вот этой отмычкой, — сказал Чанго. — Ее сделал Ирикуо из проволоки, которую выломал из койки. Мы уже испробовали ее — дверь отпирается без шума. Хочешь посмотреть, Фусия?»¹¹

¹⁰ Vargas Llosa M. La casa verde... P. 35.

¹¹ Варгас Льюса М. Зеленый дом... С. 38.

На внешнем уровне беседуют Акилино и Фусия, внутри события — Ирикуо и Чанго. Ответ на реплику актанта с внешнего уровня дается прямой репликой актанта из внутреннего события. Опускается подразумеваемая авторская ремарка: «И Фусия ответил, что сбежал при помощи отмычки, которую ему дал Чанго». Вместо этого Варгас Льоса сразу вводит реплику Чанго, выполняющую двоякую функцию: с одной стороны, это ответ на также опущенный вопрос Фусии в рамках внутреннего события, с другой стороны, она служит ответом на вопрос, заданный внешним участником. Граница между диалогами стирается, повествование тотализуется; здесь связь между диалогами выражена не эксплицитно, а на ассоциативно-концептуальном уровне.

В иных случаях связь между уровнями диалогов может выражаться и эксплицитно: за счет прямых лексических повторов:

«— ¿Y resultó tal cual, Fushía? — dijo Aquilino.

— Tal cual — dijo Iricuo»¹².

Или, например, за счет уточнений. Акилино спрашивает Фусию, сколько тому заплатил когда-то за каучук дон Фабио:

«— Compraba caucho y las vendía en Iquitos. Pero siempre lo mismo, se necesitaba un capitalito y yo no tenía un centavo.

— ¿Y te llevaste mucha plata, Fushía? — dijo Aquilino.

— Cinco mil soles, don Julio, — dijo don Fabio»¹³.

Ответ на уточняющий вопрос Акилино, много ли заплатили Фусии, дается не адресатом, а самим доном Фабио, который в рамках своего диалога обращается к подельнику, дону Хулио, отвечая, по всей видимости, на тот же вопрос: происходит сращение двух диалогов, переход с внешнего уровня на внутренний.

«Диалогизованный монолог» станет доминирующим в «Разговоре в Соброре», поскольку он обеспечивает безболезненное монтажное соединение малых диалогов внутри большого. Важно понимать условность термина «монолог» в данном случае — здесь мы понимаем под ним реплику одного из участников макродиалога, внутри которой инкорпорируется бесконечное количество микродиалогов. Впоследствии тот же принцип будет широко использоваться в романе «Капитан Панталеон и Рота добрых услуг» («Pantaleón y las visitadoras», 1973).

Итак, мы рассмотрели, как реализуются три типа диалогов в «Зеленом доме» — эталонном тотальном романе, ключевом для понимания поэтики и стиля М. Варгаса Льосы на этом этапе. Три типа диалога равномерно представлены в тексте; характерна устоявшаяся синтаксическая организация диалогов и средств, свойственных каждому типу.

¹² Vargas Llosa M. La casa verde... P. 37.

¹³ Vargas Llosa M. La casa verde... P. 55.

Диалог в романе «Город и псы»

Три типа диалога не вполне равномерно распределены по трем тотальным романам М. Варгаса Льосы «первой манеры».

Наиболее «бедным» с точки зрения диалогового разнообразия является «Город и псы». В нем типы диалога находятся на раннем этапе развития.

(1) Традиционный диалог в «Городе и псах» является скорее преобладающим типом, именно с него начинается текст:

«—Entro de imaginaria a la una — dijo Boa. — Quisiera dormir algo.

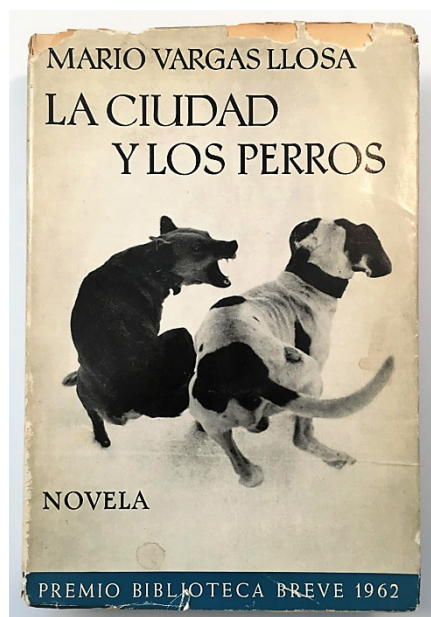
—Váyanse — dijo el Jaguar. — Los despertaré a las cinco»¹⁴.

Пер.: «— Мне в час заступать, — сказал Питон. — Хоть бы немножко вздремнуть.

— Идите, — сказал Ягуар. — В пять разбужу»¹⁵.

(2) Монологизованный диалог в романе находится в неформленном состоянии. Стилистически он близок к традиционному диалогу. Такова, например, третьеличная история Рикардо Араны:

«Iba con el rostro pegado a la ventanilla y sentía su cuerpo roído por la excitación: “voy a ver Lima”. A veces, su madre lo atraía hacia ella, murmurando: “Richi, Ricardo”. Él pensaba: “¿por qué llora?”. Los otros pasajeros dormitaban o leían y el chofer canturreaba alegremente el mismo estribillo, hora tras hora»¹⁶ — «Он прижимался носом к стеклу, дрожа от волнения: “Я увижу Лиму”. Мама то и дело обнимала его и шептала: “Ричи, Рикардито”. Он думал: “Почему она плачет?” Другие пассажиры дремали, читали, а шофер все время мурлыкал какой-то веселый мотив»¹⁷. Текст насыщен разноуровневыми маркерами: кавычками, глаголами «подумал», «прочитал», «шептал» и проч. Сходство с «выпрямленным» традиционным диалогом в этом случае обеспечивают ярко выраженное присутствие идентифицируемого рассказчика и в целом легкая дифференциация актантов диалогов. Лексических повторов, анафор, многофункциональных связей «у + X» не наблюдается; ритмизованность также отсутствует.



Обложка первого издания романа «Город и псы» М. Варгаса Льосы. 1963

¹⁴ Vargas Llosa M. La ciudad y los perros. URL: <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20ciudad%20y%20los%20perros%20Vargas%20Llosa.pdf> (accessed: 04.01.2023).

¹⁵ Варгас Льоса М. Город и псы. URL: https://librebook.me/gorod_i_psy (accessed: 04.01.2023).

¹⁶ Vargas Llosa M. La ciudad y los perros...

¹⁷ Варгас Льоса М. Город и псы...

Наибольшая степень «имперсональности» монологизованного диалога достигается в имитациях казарменной суеты: «Oiga Fernández, por qué me sirve tan poco arroz, tan poca carne, tan poca gelatina, oiga no escupa en la comida, **oiga** ha visto usted la jeta de maldito que tengo, perro no se juegue conmigo. **Digo** que si mis perros babearan en la sopa, Arróspide y yo les hacíamos la marcha del pato, calatos, hasta botar los bofes. Perros respetuosos, **digo, mi cadete** quiere usted más bistec, **quién** tiende hoy mi cama, yo **mi cadete, quién** me convida hoy el cigarrillo, **yo mi cadete, quién** me invita una Inca Cola en “La Perlita”, yo **mi cadete, quién** se come mis babas, digo, **quién**»¹⁸ — «Эй, Фернандес, чего рису жалеешь? А мяса? А подливки?.. Эй, не плюй в тарелку, со мной шутки плохи, псина, а это видал?.. Если бы мне псы в тарелку плюнули, мы бы с Арроспиде их разделали, дали б им жизни... Псы, найдите свое место... Еще мяса, сеньор кадет?.. Кто сегодня мне стелет постель?.. Я, сеньор кадет... А кто покурить угостит?.. Я, сеньор кадет... А кто поставит рюмочку у Гибрида?.. Я, сеньор кадет... А кто за мной тарелку вылизет, кто, а?»¹⁹

Отметим наличие обращений («mi cadete»), которые употребляются значительно реже, чем в других текстах, и повторы местоимения «quién», императива «oiga» и метадискурсивного слова «digo», которое, с одной стороны, выполняет свою непосредственную функцию — акцентирует позицию говорящего и заполняет паузу в его речи и, с другой стороны, служит для различения реплик двух коммуникантов, способствует выстраиванию параллельных амебейных рядов реплик внутри диалога и ритмизует диалог. Выстраивается два ряда реплик: амебейный «подхват» реализуется посредством повторяющихся обращений «mi cadete» и местоимения «quién» или метадискурсивного слова «digo». Обратим при этом внимание на то, что в приведенном фрагменте обращение и местоимение всегда следуют друг за другом: «Hoy el cigarrillo, **yo mi cadete, quién** me invita», «yo **mi cadete, quién** se come» — подхват выражен эксплицитно. Таким же образом организуются все диалоги, где описывается большое количество кадетов, однако парадоксальным образом в тексте о военном училище такие фрагменты единичны.

Несмотря на относительную редкость такой практики в течение повествования и преобладания менее очевидных и описанных выше типов диалогов, несомненна попытка применения техники монологизованного диалога, которая усвершенствуется в следующих романах.

(3) Примером диалогизованного монолога можно назвать разговор Питона с Худолайкой: «Yo estaba agachadito, prendiendo un fósforo y al oír al de quinto, el cigarrillo se cayó y me arrodillé para buscarlo y todos comenzaron a moverse. “Oiga, cadete, saque esos ladrillos de su asiento que quiero ver la película”.

¹⁸ Vargas Llosa M. La ciudad y los perros...

¹⁹ Варгас Льюса М. Город и псы...

“¿A mí me habla, cadete?, le pregunté. “No, al que está a su lado”. “¿A mí?”, le dijo el Jaguar. “¿A quién sino a usted?” “Hágame un favor, dijo el Jaguar; cálese y déjeme ver a esos cow-boys”. “¿No va a sacar esos ladrillos?” “Creo que no”, dijo el Jaguar. Y entonces yo me senté, sin buscar más el cigarrillo, quién se lo encontraría»²⁰ — «Я нагнулся, спичку зажигал, а как услышал, что у того, с пятого, сигарета упала, я стал на колени, чтоб ее найти, и все задвигались. “Эй, кадет, уберите кирпичи, я тоже хочу смотреть”. — “Вы мне говорите?” — спрашиваю. “Нет, вашему соседу”. — “Мне?” — говорит Ягуар. “А кому ж еще?” — “Сделайте одолжение, — говорит Ягуар, — заткнитесь, дайте посмотреть ковбоев”. — “Значит, не уберете кирпичи?” — “Кажется, нет”, — говорит Ягуар. Тут я сел, бросил сигарету искать — кто ее там найдет»²¹.

Внутри одного монолога разворачивается ряд маркированных диалогов, при этом фигура рассказчика остается до некоторых пор неизвестной. В «Городе и псах» диалогизованный монолог не делится на строчки, — такую трансформацию этот тип диалога претерпит уже в «Зеленом доме».

Типы диалога не закреплены за главками или сюжетными линиями отдельных персонажей, единственное исключение — маркированный диалогизованный монолог, принадлежащий персонажу по имени Питон. Полноценно представлены в «Городе и псах», таким образом, традиционный тип и диалогизованный монолог, употребление монологизованного диалога — редкий случай, граница с остальными двумя типами чаще всего размыта.

Диалог в романе «Разговор в Соборе»

Если в «Зеленом доме» нет преобладающего типа диалога, то «Разговор в Соборе» характеризуется рамочной композицией, основу которой составляет диалогизованный монолог. Это логичное развитие композиции тотального романа: наибольшую степень всеохватности и тотальности гарантирует именно этот тип диалога, поскольку позволяет рекурсивно соединять реплики бесконечного числа актантов. Все остальные диалоги, встречающиеся в романе, таким образом, являются частями одного рамочного макродиалога.

Два главных коммуниканта — персонажи Савалита и Амбросио. Савалита — сын богатых родителей, разорвавший контакты с семьей, Амбросио несколько лет назад работал в их доме слугой и личным шофером отца Савалиты, дона Фермина. Именно их диалог является рамочным для остальных.

²⁰ Vargas Llosa M. La ciudad y los perros...

²¹ Варгас Льюса М. Город и псы...

(1) Традиционный диалог как форма существует в тексте, оставаясь внутри большого рамочного макродиалога.

«—Te busco un día de éstos a la misma hora — dijo el Chispas —. Con la Teté ¿de acuerdo?

— Bueno — dijo Santiago —. Gracias por traernos, Chispas»²².

Пер.: «— Как-нибудь на днях, в это же время заеду, — сказал Чиспас. — Вместе с Тете. Идет?

— Идет, — сказал Сантьяго. — Спасибо, что подобрал нас»²³.

(2) Примечательно, что и «Зеленый дом», и «Разговор в Соборе» начинаются с монологизованного диалога. Однако в «Зеленом доме» характер этого типа сугубо внешний. Новация третьего романа в том, что диалог теперь включает в себя психологический уровень, интроспекцию:

«Desde la puerta de La Crónica Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la Plaza San Martín. El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? Frente al Hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución. Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores, cruza la Plaza y ahí está Norwin, hola hermano, en una mesa del Bar Zela, siéntate Zavalita, manoseando un chilcano y haciéndose lustrar los zapatos, le invitaba un trago. No parece borracho todavía y Santiago se sienta, indica al lustrabotas que también le lustre los zapatos a él. Listo jefe, ahoritita jefe, se los dejaría como espejos, jefe»²⁴ — «Из дверей редакции



Обложка первого издания романа «Разговор в Соборе»

М. Варгаса Льосы. 1969

²² Vargas Llosa M. *Conversación en la Catedral*. URL: https://prepa.unimatehuala.edu.mx/pluginfile.php/7362/mod_glossary/attachment/416/Conversaci%C3%B3n%20en%20La%20Catedral%20-%20Mario%20Vargas%20Llosa.pdf (accessed: 05.01.2023).

²³ Варгас Льоса М. *Разговор в «Соборе»*. URL: <https://knijky.ru/books/razgovor-v-sobore> (accessed: 05.01.2023).

²⁴ Vargas Llosa M. *Conversación en la Catedral*...

Сантьяго глядит на проспект Такны, и во взгляде его нет любви: тонущие в тумане серенького дня машины, разнокалиберные блеклые фасады, каркасы неоновых реклам. Когда же это так испаскудилась его страна, его Перу? На проспекте Вильсона меж замерших перед светофором машин с криками мечутся мальчишки-газетчики, а он медленно шагает к Кольмене. Понурившись, сунув руки в карманы, идет он словно под конвоем прохожих — все в одну сторону, к площади Сан-Мартин. Он сам, Савалита, — вроде Перу, с ним тоже в какой-то момент случилась непоправимая пакость. В какой же это момент? — думает он. У дверей отеля “Крийон” к ногам его жметесь, лижет ему башмаки бездомная собака. Пошла вон, может, и ты бешеная? И с Перу, думает он, и с Карлитосом, и со всеми. Выхода нет, думает он. На автобусной остановке — длинный хвост; он пересекает площадь и видит за столиком бара “Села” — здорово, старина! — Норвина — присаживайся, старина, — плотно облапившего высокий стакан, подставившего ногу чистильщику ботинок, — выпей со мной. Норвин вроде бы еще не пьян, и Сантьяго садится, показывает чистильщику, чтоб занялся и его башмаками. Сейчас, сеньор, сделаем в лучшем виде, сеньор, в лучшем виде, как зеркало будут»²⁵.

Фокус диалога расширяется, усложняется: теперь разговор ведется не только на внешне-вербальном уровне, но и на внутреннем. Ощущения и мысли Савалиты (маркирующиеся глаголами «piensa», «se sienta», «parece») становятся неотъемлемой частью диалога: обращение к бездомной собаке нарушает ход мыслей персонажа, зрительная констатация сменяется репликой нового актанта — Норвина, при этом мы «слышим» и атрибутируем личность Норвина раньше, чем узнаем, где он находится, — в баре «Села». Все элементы сплетены и находятся на высоком уровне взаимодействия и взаимопроникновения. Так Варгас Льюса достигает эффекта тотальности: переплетение речи и мысли способствует эффекту воспроизведения и автономизации реальности в значительно большей степени, чем театральный обмен репликами, записанный в строку. Обратим внимание, что переход от команды Савалиты к сапожнику осуществляется неявно: ответная реплика дается в следующем предложении без связки между ними. Читатель атрибутирует говорящего за счет обращения «jefe» и подобоострастного стиля: сапожник использует двойной диминутивный суффикс — «ahor-itita» и трижды повторяет обращение «jefe».

В романе часто употребляется конструкция «y+X», например: «Señaló la Secretaria, ¿no sabían las damas ésas que tenían que estar aquí a las ocho y media?, y el doctor Alcibiades miró el reloj de la pared: sólo eran ocho y media, don Cayo»²⁶ — «Он кивнул в сторону секретариата: этим дамам что, неиз-

²⁵ Варгас Льюса М. Разговор в «Соборе»...

²⁶ Vargas Llosa M. Conversación en la Catedral...

вестно, что они должны являться на службу в восемь тридцать, а доктор Альсибиадес, взглянув на стенные часы: сейчас ровно восемь тридцать»²⁷. Основной инструментарий, обеспечивающий связность и амебейную последовательность для этого типа диалога, тот же, что и в «Зеленом доме».

(3) Диалогизованный монолог. В этом романе актуализируется проблема монолога, сопряженная с уникальной оптикой главного героя — Савалиты. Здесь необходимо обратить внимание на наше понимание монолога в этом контексте: монолог является репликой одного из актантов диалога, при этом реплика характеризуется высокой степенью независимости. Выстраивается своего рода иерархия: персонаж, чья реплика именуется монологом, находится на уровень выше, чем его собеседник. Соответственно, информация, предоставленная вторым по значимости актантом, служит материалом для главного актанта. Степень воздействия этой информации ограничена: реплики Амбросио наводят Савалиту на различные мысли, влияют на ход диалога, но не оказывают решающего воздействия. Оптика главного актанта является ключевой, именно его точка зрения, фокус внимания, заинтересованность в материале являются определяющими факторами. Условно говоря, в «Разговоре в Соборе» скорее Савалиту можно назвать спрашивающим, в то время как Амбросио — отвечающим. Это, однако, не означает, что ситуативно Амбросио не может спросить о чем-либо Савалиту — в тексте широко представлены моменты, когда второй актант запрашивал информацию у первого (например, о смерти дона Фермина). Имеется в виду доминирование «монологизанта» на общем уровне: именно он задает общую тему, через его сознание проходит основная идейно-концептуальная проблематика, актуализирующаяся в диалоге. Читатель при такой конструкции оказывается в сравнительно независимой позиции. Несмотря на то что точка зрения Савалиты и его роль в тексте оказываются преобладающими, читатель в равной мере располагает информацией от обоих актантов и в состоянии провести собственный анализ материала, отдавая себе отчет об иерархической структуре и асимметрии внутри романа.

Природа диалога в «Разговоре в Соборе» является двоякой. С одной стороны, диалог — инструмент, организующий текст, выстраивающий композицию и обеспечивающий «тотальность» романа. С другой стороны, как подчеркивает М.Ф. Надъярных, «структура диалога используется для воплощения некоммуникабельности» [Надъярных, 2005: 646]. Диалог приобретает черты инструмента управления хаоса и при этом сам хаотизируется. Непродуктивность коммуникации становится итоговой стадией развития диалога на этом этапе поэтики М. Варгаса Льосы.

²⁷ Перевод наш. — Прим. авт.

«Разговор в Соборе» — последний роман «первой манеры». Далее поэтика М. Варгаса Льосы меняется — он разочаровывается в доктрине тотального романа, отходит от убеждения, что при помощи языковых средств можно воссоздать реальность. Значение трех типов диалога в последующих текстах — «Капитан Панталеон и Рота добрых услуг» (1973), «Тетушка Хулия и писака» («La tía Julia y el escribidor», 1977) и «Война конца света» («La guerra del fin del mundo», 1981) — снижается. Монологизованный диалог и диалогизованный монолог будут встречаться в поэтике автора, но эпизодически — доминирующим типом станет традиционный диалог. Многообразие диалога как средства, структурирующего и организующего текст, — атрибут именно ранних романов М. Варгаса Льосы.

* * *

Мы проанализировали поэтику диалога в романах М. Варгаса Льосы «первой манеры» и приходим к следующим выводам.

1. В поэтике М. Варгаса Льосы времен «первой манеры» выделяются три типа диалога: традиционный диалог, монологизованный диалог и диалогизованный монолог.

2. Для традиционного диалога характерно привычное для читателя разделение реплик на строки и последовательность ведения диалога без вкрапления хронологичных фрагментов и интроспекции.

3. Монологизованный диалог записывается в одну строку. Этот тип основан на принципе амебейности, строится на технике подхватов и характеризуется ритмизованностью. Основными средствами, обеспечивающими связность диалога и в то же время разграничивающими реплики актантов, являются лексические и грамматические повторы, многочисленные обращения и конструкция «у + Х». Эти средства, в сущности, оказываются основами, «мостиками» для подхватов и способствуют динамическому движению и амебейному взаимодействию рядов реплик.

4. Диалогизованный монолог является комбинированным типом, сочетающим два диалога: внешний (экстрадигетический) и внутренний (интрадигетический). На внешнем уровне два актанта сообщают информацию о некотором событии, на внутреннем — актуализируется само событие. Возможный пересказ событий заменяется прямой речью непосредственного участника события. Уровни могут быть связаны эксплицитно (посредством вопросно-ответной конструкции, повтора или уточнения) или имплицитно — на основе ассоциативной связи между содержанием реплик в рамочном диалоге и во внутреннем.

5. Три типа присутствуют в каждом романе «первой манеры», но распределены неравномерно. В «Городе и псах» осуществляется «проба пера». Несмотря на лишь частичную репрезентацию монологизованного диалога, несомненно наличие перспективы для будущего развития. «Зеленый дом» является образцовым тотальным романом с точки зрения оформленно-

сти и законченности каждого типа диалога. В тексте нет доминирующего типа, но полноценно развиты и активно использованы все три. «Разговор в Соборе» основан на диалогизованном монологе: эта конструкция вмещает в себя все остальные типы диалога, представленные в романе. М. Варгас Льюс расширяет до предела горизонт возможностей каждой техники. В диалоге задействуются все мыслимые уровни коммуникации; впервые в диалог вплетается внутренняя речь персонажа. Обладая способностью рекурсивного воспроизведения диалогов, обеспечивающих движение повествования и, как следствие, его выхода за временные пределы означенной рамки, «Разговор в Соборе» оказывается наиболее «тотальным» из всех романов на уровне диалога за счет как многоплановости и вариативности изображаемого материала, так и полной неограниченности на уровне времени, пространства и психологии. В этой связи уместно говорить о диалоге как о структурообразующем и наиболее значительном лингвистическом средстве для выстраивания тотального романа М. Варгаса Льюсы на раннем этапе его творчества.

Список литературы / References

Бабаян В.Н. (2011) *Дискурсивное пространство терциарной речи. Психолингвистические особенности диалогической речи в присутствии молчащего третьего лица*, Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 385 с.

Babayan V.N. (2011) *Discursive Diskursivnoe prostranstvo tertsiarnoi rechi. Psikhologicheskieskie osobennosti dialogicheskoi rechi v prisutstvii molchashchego tret'ego litsa* [Space of Tertiary Speech: Psycholinguistic Features of Dialogic Speech in the Presence of a Silent Third Person], Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 385 p. (In Russian)

Бабаян В.Н., Круглова С.Л. (2016) Основные классификации диалогов и диалогических высказываний-реплик, *Вестник Костромского государственного университета*, № 3, с. 155–159.

Babayan M.N., Kruglova S.L. (2016) *Osnovnye klassifikatsii dialogov i dialogicheskikh vyskazyvaniy-replik* [Main classifications of dialogues and dialogical utterances], *Vestnik of Kostroma State University*, no. 3, pp. 155–159. (In Russian)

Бахтин М.М. (1979) *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Советская Россия, 320 с.

Bakhtin M.M. (1979) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of poetics of Dostoyevsky], Moscow, Sovetskaya Rossiya, 320 p. (In Russian)

Веселовский А.Н. (1989) *Историческая поэтика*, Москва, Высшая школа, 405 с.

Veselovskiy A.N. (1989) *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics], Moscow, Vysshaya shkola, 405 p. (In Russian)

Виноградов В.В. (1980) *О языке художественной прозы*, Москва, Наука, 360 с.

Vinogradov V.V. (1980) *O yazyke khudozhestvennoi prozy* [On the language of fiction], Moscow, Nauka, 360 p. (In Russian)

Карасик В.И. (2004) *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*, Москва, Гнозис, 390 с.

Karasik V.I. (2004) *Yazykovoi krug: lichnost', kontsepty, diskurs* [Language circle: personality, concepts, discourse], Moscow. Gnosis, 390 p. (In Russian)

Лотман Ю.М. (1992) О семиосфере, *Статьи по семиотике и топологии культуры. Т. 1*, Таллин, «Александра», с. 11–25.

Lotman Yu.M. (1992) O semiosfere [On the semiosphere], *Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. T. 1* [Articles on semiotics and topology of culture. Vol. 1], Tallinn, «Aleksandra», pp. 11–25. (In Russian)

Надъярных М.Ф. (2005) Марио Варгас Льоса, *История литератур Латинской Америки. Т. 5*, под ред. В.Б. Земскова, А.Ф. Кофмана, Москва, ИМЛИ РАН, с. 622–664.

Nadyarnykh M.F. (2005) Mario Vargas Llosa [Mario Vargas Llosa], in Zemskov V.B., Kofman A.F. (eds.) *Istoriya literatur Latinskoi Ameriki. T. 5* [History of the Literature of Latin America. Vol. 5], Moscow, IMLI RAN, pp. 622–664. (In Russian)

Шпильная Н.Н. (2021) Диалогическая лингвистика в России: история становления и современное состояние, *Культура и текст*, № 1(44), с. 159–173. DOI: 10.37386/2305-4077-2021-1-159-173

Shpilnaya N.N. (2021) Dialogicheskaya lingvistika v Rossii: istoriya stanovleniya i sovremennoe sostoyaniye [Dialogical Linguistics in Russia: the History of Formation and the Current Status], *Culture and text*, no. 1 (44), pp. 159–173. DOI: 10.37386/2305-4077-2021-1-159-173 (In Russian)

Якубинский Л.П. (1986) *Избранные работы. Язык и его функционирование*, Москва, Наука, 206 с.

Yakubinskiy L.P. (1986) *Izbrannyye raboty. Yazyk i ego funktsionirovaniye* [Selected works. Language and its functioning], Moscow, Nauka, 206 p. (In Russian)

Oviedo J.M. (1982) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* [Mario Vargas Llosa: the invention of a reality], Barcelona, Seix Barral, 464 p. (In Spanish)

Prado B.C. (2015) El escepticismo identitario en la obra de Mario Vargas Llosa [Identity skepticism in the work of Mario Vargas Llosa], *Mario Vargas Llosa: cartografías del amor y del poder* [Mario Vargas Llosa: Cartographies of Love and Power], Sofia, Editorial Universitaria San Clemente de Orjíd, pp. 142–159. (In Spanish)

Simunovic Díaz H. (2013) Semántica en la fase de inicio de Conversación en la catedral de Mario Vargas Llosa, *Lingüística y literatura*, no. 63, pp. 195–220. (In Spanish)