

Наталья Арлаускайте
Вильнюсский университет, Литва

GIALLI ГОГОЛЬ, ТОЛСТОЙ, ЧЕХОВ, МОПАСАН И Т.Д.

В 1960 году итальянский режиссер Марио Бава (Mario Bava) ставит фильм *Маска дьявола* (*La maschera del demonio*), в прокате в США получивший также название *Черного воскресенья* (*Black Sunday*), в Британии *Мести вампира* (*Revenge of the Vampire*) и другие. Начальные титры фильма сообщают, что он поставлен по Николаю Гоголю, не уточняя по какому именно произведению. Однако традиционно он считается вольной экранизацией повести *Вий*. Вольной настолько, что фильм лишь фрагментарно цитирует некоторые имена — главными героями становятся начинающий доктор Андрей Горобец и его учитель профессор Хома Круваян, едущие на медицинский конгресс в Москве через Миргород; в заставочной легенде о вампирах XVII века молдавскую принцессу Асю Вайду наказывают клеймлением и надевают ей на лицо железную маску, перешедшую от Вия, шипами внутрь, хотя на этот раз масок две — другая тем же способом достается Игорю Явутичу, возлюбленному вампиру/инкарнации дьявола; преобразование ведьмы в панночку отзывается (несостоявшимся до конца) обменом телами между уже два столетия мертвой, но оживающей вампирессой Асей и ее невинной «наследницей по прямой» Катей.

Анализ межтекстовых связей с *Виет* показал бы, как гоголевские цитаты вплетаются в традиционный готический сюжет о семейной тайне, запретных желаниях, замках рушащейся аристократии, зловещих портретах, тайниках, заброшенной часовне, о двойниках, с жидельной для веками мертвого вампира капле крови и о силе любви, устанавливающей новый социальный порядок — союз между уязвимой для своего прошлого аристократкой Катей с окраины мира (на этот раз — неподалеку от Миргорода) и просвещенным врачом Андреем Горобцом. Иначе говоря, такой анализ соединил бы Гоголя с Бремом Стокером и анонимным набором готических клише.

Все же остается вопрос о том, что делать с отсылкой к Гоголю в начальных титрах картины. Его можно переформулировать и уточнить: каков статус отсылки к литературным произведениям/их авторам в таких кинотекстах? То есть, проблема не в том, что фильм *Маска дьявола* «не достоин» называться экранизацией, а в том, что, как кажется, в отношении некоторых форм/жанров кино не имеет смысла ставить вопрос об экранизации в силу специфики этих форм.

Экранизацией здесь может именоваться не столько тип текстуальных отношений между литературным и кинотекстом, сколько режим или событие восприятия фильма. Особенностью этого режима является бифуркация двух впечатлений — уже имеющегося литературного и становящегося фильмического. Литературное впечатление не равно знанию текста, к которому чаще всего явно отсылает паратекст фильма, — оно может сводиться к смутным представлениям о месте «экранизируемого» произведения в культуре или осведомленности о положении его автора в литературной/культурной иерархии¹. Возникновение бифуркации литературного и фильмического впечатлений и означает запуск режима экранизации. Если же литературная отсылка «немая», не задающая сколь угодно неопределенную литературную компетенцию, бифуркация не происходит.

Однако существуют такие т и п ы ф и л ь м о в, которые не позволяют режиму бифуркации начать действовать. Одним из таких типов или жанров являются «звездные» фильмы — фильмы, структурируемые вокруг фигуры звезды. Звезды разрушают «зачарованность диегезисом» (Hansen 1991, с. 247), и все внимание зрителей поглощается зрелищем, созерцанием звезды. Так, например, *Орел* Кларенса Брауна (*The Eagle*, Clarence Brown, 1925) не является экранизацией не только потому, что отсылка к Пушкину и *Дубровскому* является «немым» обращением к неактуальному для зрительской аудитории канону другой культуры на другом языке, но и потому, что жанр фильма — это прежде всего «фильм Рудольфа Валентино», чьи метадискурсивные полномочия подтверждаются в том числе и внутренними диегетическими особенностями фильма (Арлаускайте 2009б, с. 95–100). Разная конструкция национальных литературных канонов и, прежде всего, институциональные особенности кино, в данном случае — работа жанра, препятствуют возникновению бифуркации впечатлений и восприятию фильма в режиме экранизации пушкинской повести.

Более общей категорией фильмов, работающих в первую очередь со зрелищем, а не с повествованием, начиная со знаменитой статьи

¹ Подробнее см. Арлаускайте 2009а, с. 101–110.

Тома Ганнинга (Gunning 1990, с. 56–52), полагается кино аттракциона и визуальных чудес в противоположность нарративному и реалистическому. Как кажется, *Маска дьявола* Марио Бава, как и значительную часть фильмов *giallo* в целом, стоит рассматривать именно как кино аттракциона, заведомо препятствующее режиму экранизации. При этом разделение на аттракцион и повествовательность в кино не является абсолютным, речь идет скорее о дозах одного и другого, о тенденциях, нежели противопоставлении.

Жанровое определение фильмов *giallo* («желтый») имеет историю сходную с *film noir*: оба позаимствованы у дешевых книжных серий (итальянской и французской соответственно), публиковавших детективы и триллеры в соответствующего цвета обложках. «Желтые» итальянские триллеры и ужасы 1960-х–1970-х годов, с одной стороны, наследовали традиции американских фильмов-боев (*slasher movies*), суть которых в фантазировании кастрирования женщин как проекции мужского страха кастрации. Именно поэтому эти фильмы отличаются длительным и по мере возможностей изобретательным насилием над женским телом, его «разборкой», доказательством его монструозности, за которой стоит уравнивание *нечеловеческого* и *не мужского* (Stamp Lindsey 1996, с. 283; см. также Williams 1984, с. 83–99).

С другой стороны, эти фильмы, снятые, как правило, быстро и довольно дешево на небольших студиях, чрезвычайно декоративны и одновременно работают с разными источниками избыточной (аттракционной) изобразительности: традицией *grand guignol* (Everson 1974, с. 326 и др.), высокой модой², барочной эстетикой (Hunt 2000, с. 332) и порнографией (там же, с. 333)³. За исключением современного дизайна и высокой моды, все эти свойства видеоряда действительно и для *Маски дьявола*. В несколько ином смысле, чем в раннем или классическом кино, в нем задействована и «звездная» аттракционность. Так, Барбара Стил (Barbara Steele), исполняющая две главные роли Аси и Кати, стала едва ли не первой женской звездой фильмов ужасов,

² «В фильмах *giallo* Бава и Ардженто постоянно повторяется связка ‘высокой моды’ и ‘высокой степени насилия’ как двух способов агрессивного выражения половых различий» (Hunt 2000, с. 331).

³ Сорванный покров разоблачает не до конца «восстановившееся» тело Аси и обнажает ее скелет. Здесь он сравнивается (с отсылкой к работам Линды Вильямс) с пониманием тела в фильмах *slasher*, где (визуальное) насилие над телом, раскрывающее недоступное и запретное для взгляда, роднит их с порнографией. См. также (Hogrocks 1995, с. 48): здесь в связи с эпизодом из *Маски дьявола*, в котором череп Аси со следами (отверстиями) железной маски с шипами начинает наполняться плотью, подчеркивается, что фильм фантазирует «проницаемость» женского тела и «орифическую» («отверстную») сексуальность.

в которых звезды были преимущественно мужчинами (Clark, 2004, с. 134), а ее функция сводилась к тому, чтобы «мучить и быть мучимой, ужасать и быть объятай ужасом» (Hunt 2000, с. 325) в барочном антураже и парাপорнографическом режиме.

Однако *giallo* — это жанровое определение, введенное задним числом и основанное на «семейном сходстве», а не на конечном наборе признаков фильмов. И доза нарративности/аттракционности в них рознится. Тем не менее для аудитории фильмов категории «В», как национальной — итальянской, так и международной — чаще всего британской и американской, отсылки к действительно и якобы существующим литературным произведениям в качестве «источника» фильма, видимо, были немymi (и предполагали быть таковыми по законам жанра) в любом случае. Хорошим примером здесь может послужить фильм Марио Бава *Три лика ужаса* (*I tre volti della paura*, 1963), в прокате известный также под названием *Черная суббота* (*Black Sabbath*)⁴.

Три лика ужаса — это три новеллы, вставленные в рамку речи церемонимейстера в исполнении Бориса Карлоффа, обращенной к зрителям фильма. Начальные титры объявляют, что фильм представляет собой вольную экранизацию произведений «Сечов, Толстой, Мопассан». Именно атрибуция киноновелл и раскрытие точного авторства и названий произведений, стоящих за, казалось бы, именами первой величины, заявленными в титрах, и представляет интерес в рассматриваемой здесь перспективе — предназначены ли *gialli* восприниматься в режиме экранизации.

Пожалуй, наименьшие сложности вызывает вторая новелла *Вурдалак* и «Толстой»: несмотря на то, что некоторые источники считают этого Толстого Львом (The American Film Institute 1997, с. 97), новелла поставлена по рассказу Алексея Константиновича Толстого *Семья вурдалака*. Рассказ написан на французском языке, при жизни писателя не печатался, впервые в переводе на русский был опубликован в 1884 году, на французском — в 1950 (Толстой 1969, с. 513)⁵.

Однако первая и третья части фильма вполне загадочны. Согласно титрам, третья часть *Капля воды* имеет отношение к некому Чехову: то Ивану (Wilson 2007, с. 62), то Антону (Leutrat, 1994, с. 137). Если Чехов полагается Антоном по тем же причинам, что и Толстой Львом — то раскрытие опущенного имени свидетельствует о чтении титров в рам-

⁴ Для английской версии было сделано много изменений — поменялся порядок частей фильма, музыка Роберто Николози (Roberto Nikolosi) была заменена на музыку Лекса Бакстера (Lex Baxter), монтажные правки создали несколько иной сюжет одной из частей и пр. Здесь речь идет только об итальянской версии фильма.

⁵ Вероятно, сценаристы фильма работали именно с французским текстом.

ках мирового канона литературы. В таком случае фигура Ивана Чехова кажется еще более эфемерной. Его имя мелькает только в контексте *Трех ликов ужасов*, а также ему приписывается (согласно *The Internet Movie Database*) авторство произведения, по которому поставлен итальянский телевизионный фильм *Un mese in campagna* (*Дом в деревне*, 1970) режиссера Марио Ланди (Mario Landi). Об Иване Чехове больше ничего узнать не удалось.

Также призрачен «Маурассант» и «его» новелла *Телефон* — кажется, его имя в титрах никогда не воспринималось всерьез. Во всяком случае, все три источника, по-своему интерпретирующие «Толстого» и «Чехова», единодушно третьим указывают Ф.Г. Снайдера (F.G. Snyder), хотя он, также как и «Ivan Cechov», видимо, неизвестен за пределами *Трех ликов ужасов*.

С одной стороны, ширма из больших литературных имен свидетельствует о том, что для пространства кино литературный канон — все еще тот символический капитал, который можно конвертировать в прибыль при прокате. Во всяком случае, трюк Марио Бава даже в сегменте фильмов категории «В» не был уникальным. Гери Джонсон упоминает аналогичную практику Роджера Кормана (Roger Corman), также снимавшего фильмы ужасов и указывавшего в титрах имя Эдгара Аллана По, который имел к ним весьма отдаленное отношение (Johnson).

С другой стороны, то, что произведение Алексея Толстого *Семья вурдалака* реально существует, ни разу, насколько можно судить, не вызвало интереса. Повторюсь — для восприятия фильма, своим паратекстом претендующего быть экранизацией, разница между действительно существующим произведением и фантомами не усматривается, и, видимо, это безразличие заложено жанром фильма, его производством и распространением, не предполагающими бифуркации впечатлений даже тогда, когда «литературность» фильма подчеркнута и преувеличена⁶.

Однако как устроена срединная часть фильма — новелла *Вурдалак*, у которой есть партнер по межтекстовой игре — *Семья вурдалака* Алексея Толстого? С рассказом Толстого *Вурдалак* объединяет сюжет: путник-европеец по дороге в Молдавию попадает в сербскую деревню и останавливается на ночлег в семье, в которой вскоре все становятся

⁶ Много лет спустя Квентин Тарантино, отвечая на вопрос о *Pulp Fiction* и его подназвании *Три истории... про одну историю*, сказал: «Я хотел сделать с криминальным фильмом то же, что Марио Бава в *Черной субботе* сделал с фильмом ужасов» (Reagu 1998, с. 108). Затем его замысел изменился, и вместо отдельных историй на одну тему, как, например, *Три истории* Киры Муратовой про смерть, он сделал фильм с переплетающимися сюжетными линиями. Однако важно, что для синефила Тарантино фильм Марио Бава памятен «вариациями на тему» и не привязан к грандам литературы.

вурдалаками, нарушив наказ отца убить его, если тот вернется после назначенного часа, а значит уже превратившимся в вампира-вурдалака⁷. В рассказе Толстого маркиз д'Юрфе спасается и становится рассказчиком истории, свидетелем и участником которой был⁸, а в фильме он подчиняется чарам вампирессы, и мы покидаем его склонившим голову для кровавого поцелуя в шею. Именно смена рассказчика в связи с изменением сюжета и является самым существенным обстоятельством в дистанцировании фильма от рассказа.

Маркиз д'Юрфе не единственный повествователь в рассказе. Его паратекст — заголовок и подзаголовки — задают игру на границе фикции/документа. Заголовок *Семья вурдалака* сопровождается традиционным для готической литературы подзаголовком: *Неизданный отрывок из записок неизвестного*. «Записки» должны засвидетельствовать аутентичность повествования, однако его события многажды отдалены от читателя.

Во-первых, во времени — начало записок приходится на 1815 год, а основная история происходит в 1759 году.

Во-вторых, в культуре: сам рассказ был написан Толстым по-французски в пространстве русской культуры, а рассказчик истории про вурдалаков маркиз д'Юрфе пересказывает свои разговоры с сербской семьей на местном наречии, близком, как он утверждает, польскому, то есть повествование аутентичное и/но искаженное.

В третьих, в пространстве — основные события происходят на внутреннеевропейском Oriente (пространстве «Другого») — у южных славян и в Молдавии⁹.

В-четвертых, медиально — устный рассказ д'Юрфе по-французски записан рукою («неопубликованные записки») неизвестного по-немецки, а затем напечатаны (пусть даже предположительно, хотя при жизни Толстого рассказ напечатан не был) по-французски. Если голос принадлежит свидетелю событий, а потому непосредственно связан с видом ужасного, то разные формы письма противостоят ему как

⁷ О готических клише в рассказе см. Полякова 2008, с. 115–124.

⁸ «Ваши истории, господа, конечно, весьма необыкновенны, но я думаю, что им недостает одной существенной черты, а именно — подлинности, ибо — насколько я уловил — никто из вас своими глазами не видел те удивительные вещи, о которых повествовал, и не может словом дворянина подтвердить их истинность. [...] К моему несчастью, я был и свидетелем и участником этого события, и хотя вообще не люблю о нем вспоминать, но сегодня готов был бы рассказать о случившемся со мною — если только дамы ничего не будут иметь против» (Толстой 1969, с. 75).

⁹ Об этих формах создания эффекта удаленности в готической литературе и романтической готике в целом см. Жирмунский, Сигал 1977, с. 249–284.

формы дистанцирования от ужаса и потому анестезии¹⁰. Экранизация же записок об ужасном потенциально отменяет анестезию и переводит самого зрителя в состояние свидетельствования, если структура киноповествования не расставляет знаки остранения (дистанцирования) взгляда своими способами.

Традиционное нарративное кино как раз и призвано создавать эффект присутствия и свидетельствования для зрителя. Однако если возможность субъективного автоповествования отменена в кинематографическом *Вурдалаке* сюжетно, то нарративность и иллюзия действительности в целом ослаблена «аттракционными интервенциями». Внутри киноновеллы *Вурдалак* решающими являются театральность сценографии и прежде всего освещения. Свет никоим образом не претендует на натуральность — сиреневая, зеленая и желтая подсветка в сценах в разрушенном монастыре, снимаемом с одной-единственной эффектной для декорации точки, подчеркнуто эстетизирует приближающийся ужас и отстраняет его. В момент же столкновения с ним — лицами семьи вурдалаков крупным планом — гиньольный грим с запекшейся кровью на шее и лицами, зримо подверженными тлению, сосредоточивает внимание не на повествовании, а на визуальных эффектах смерти-недо-конца, к тому же представленных серией неподвижных крупных планов, разрушающих нарративное время.

Второй вид «аттракционной интервенции» в повествовании обнаруживается на границе текста — в рамочном обращении к зрителю Бориса Карлоффа, как потом выяснится, играющего роль Горчи — отца сербского семейства, предостерегавшего их от себя, вскоре ставшего вурдалаком. В этом вступлении Борис Карлофф предупреждает зрителей о том, что они сейчас увидят ужасы, призраков и вампиров, которые будут выглядеть совсем как настоящие. И действительно — «никогда не знаешь, где встретишь вампира и сколько их сейчас в зале рядом с вами, дорогие зрители, не присмотреться ли вам получше».

В этой сцене он представляется своим именем и одет в обыкновенный костюм — то есть «не актер» по отношению к дальнейшему фильму. Однако сама сцена обращения церемонимейстера к зрителям с предупреждением об ожидающих переживаниях является цитатой из *Франкенштейна* (1931) режиссера Джеймса Уэйла (James Whale), где Борис Карлофф сыграл роль монстра и стал «Борисом Карлоффом», от имени которого и произносится вступление. Таким образом, первая часть рамки повествования задает противопоставление действитель-

¹⁰ О противопоставлении письма и голоса на примере классики готической литературы *Франкенштейна* Мэри Шелли см. Newman 1986, с. 141–163.

ности и фикции, ключевое и для повести Толстого, которое благодаря своей цитатной основе само противопоставление делает фиктивным, предметом фантазирования и элементом разворачивающегося киномира. Причем этот киномир заведомо декоративен, так как Борис Карлофф стоит не на просцениуме перед вот-вот раскроющимся занавесом, как его предшественник в *Франкенштейне*, а в бутафорных фиолетовых скалах/льдах, за которыми по плоскому заднику разливается неоновая синева северного сияния. То есть «Борис Карлофф» говорит из того места, где во льдах сгинул созданный Франкенштейном и им сыгранный монстр, и это место — студия, в которой все эффекты прямолинейно достигаются бутафорией, светом и цветом, то есть аттракционами.

В замыкающей части рамки после третьей новеллы неожиданно появляется Горча (напомню, в исполнении Бориса Карлоффа) на коне, скачет в ночи и говорит о том, что история подошла к концу, но на всякий случай следует быть предельно осторожными — вдруг кто, призрак или вампир, прячется за дверью. Затем он, весело помахивая рукой, удаляется, и на увеличившемся плане мы видим студию, в которой на стоящей посередине конструкции с головой коня раскачивается актер Борис Карлофф, вокруг камеры бегают с ветками рабочие, изображая «мимо мчащиеся деревья». То есть финальная часть рамки подтверждает неразличимость Бориса Карлоффа и «Бориса Карлоффа», а значит, продолжает отрицать действительность за пределами фикции. С другой стороны, она заканчивает авторефлексивный фильм Марио Бава пуантой: фантазии и ужасы — всегда иллюзион, а знание механики чудес не ограждает от вампиров.

В структуре литературного и киноповествования о сербских вурдалаках можно обнаружить схожие стратегии, анестезирующие ужас посредством рамочных, паратекстуальных конструкций, однако существенное отличие кроется в медийной реализации этих стратегий. Если в рассказе Толстого ужас отдалается от читателя переключением повествования от устного (многоязыкого) к письменному и наиболее «безопасному» — печатному, то есть рассказ фантазирует трансмедиальную анестезию ужаса, то в фильме Бава ужас всегда непосредственно наблюдаем и слышим, то есть интрамедиален и фантазирует предельную, избыточную его визуальность, поглощающую внимание зрителя и абсорбирующую нарративность, равно иллюзионистская природа которой раскрывается в финальной части рамки.

При всем отличии двух рассмотренных фильмов оба они, их структура, история описания и рецепции, показывают, что именно аттракционная составляющая кинотекстов в самых разных формах, а также культурные навыки «работы» с жанром фильмов ужасов ослабляют, если не отменяют вовсе, вероятность запуска бифуркации литера-

турного и фильмического впечатлений в фильмах *giallo*, а тем самым перевод их восприятия в режим экранизации, какими фантомными ни были бы «гоголи», «толстые», «чеховы» и прочие.

Литература

- Н. Арлаускайте (а): *Экранизации: особый режим восприятия*. «Opus # 4–5. Нобелевская лекция. Чтение [Literatūra]» 2009, № 51 (5).
- Н. Арлаускайте (б): *Спокойно, miss Masha, я Рудольф Валентино!* «Humanitāro zinātņu vēstnesis» 2009, № 15.
- В. Жирмунский, Н. Сигал: *У истоков европейского романтизма*. В кн.: Г. Уолпол: *Замок Отранто*. Ж. Казот: *Влюбленный дьявол*. У. Бекфорд: *Ватек*. Ленинград: Наука 1977.
- А.А. Полякова: *От романа к новелле («Семья вурдалака», «Встреча через триста лет»)*. В кн.: *Готическая традиция в русской литературе*. Ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: РГГУ 2008.
- А.К. Толстой: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 2. Москва: Правда 1969.
- The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1961–1970*. Los Angeles: University of California Press 1997.
- M. Clark: *Smirk, Sneer and Scream: Great Acting in Horror Cinema*. Jefferson: McFarland & Company 2004.
- W.K. Everson: *Classics of the Horror Film*. Secaucus, N.J.: Citadel Press Inc 1974.
- T. Gunning: *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde* [1981]. В кн.: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ред. Th. Elsaesser, A. Barker. London: BFI Publishing 1990.
- M. Hansen: *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press 1991.
- R. Horrocks: *Male myths and icons: masculinity in popular culture*. New York: St. Martin's Press 1995.
- L. Hunt: *A (Sadistic) night at the Opera. Notes on the Italian horror film*. В кн.: *The Horror Reader*. Ред. K. Gelder. London–New York: Routledge 2000.
- G. Johnson: *Vampires, Ghosts & Psychopaths: The Cinema of Mario Bava*, DVD review. “Images” issue 09 <<http://imagesjournal.com/issue09/reviews/mariobava/>> .
- J.-L. Leutrat: *Mario Bava*. Liège: Éditions de Céfal 1994.
- B. Newman: *Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of «Frankenstein»*. “ELH” Vol. 53, No. 1 (Spring), 1986.
- S. Stamp Lindsey: *Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty*. В кн.: *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Ред. B.K. Grant. Austin: University of Texas Press 1996.
- G. Peary: *Quentin Tarantino: Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press 1998.
- L. Williams: *When the Woman Looks*. В кн.: *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Ред. M.A. Doan, P. Mellencamp, and L. Williams. Frederick, MD: University Publications of America 1984.
- S.-L. Wilson: *50 Years of Ghost Movies*. Philadelphia: Running Free Press 2007.

Natalia Arlauskaitė

GIALLI GOGOL, TOLSTOY, CHEKHOV, MAUPASSANT, ETC.

Summary

The article considers film adaptations in the terms of spectatorial regime, which enables the bifurcation of two impressions — literary and cinematic ones. It suggests that there are certain genres of films, which due to their “attraction” (in the terms of Tom Gunning) features and conventions of production, distribution and consumption block or at least significantly limit the very possibility of bifurcation. The *giallo* movies of Mario Bava explicitly (paratextually) claiming their relation to Gogol, Tolstoy, and other rather virtual authors are the examples of thus understood limited or blocked bifurcation.

Natalia Arlauskaitė

GIALLI GOGOL, TOLSTOJ, CZECHOW, MAUPASANT ITD.

Streszczenie

Zazwyczaj problem ekranizacji sytuowany jest w ramach porównawczej narratologii, zaś efektem analizy okazuje się stwierdzenie większego lub mniejszego podobieństwa/rozbieżności strategii kreowania znaczenia. W niniejszym artykule ekranizacja traktowana jest jako szczególny typ lub też strategia odbioru, w procesie którego zachodzi bifurkacja dwóch rodzajów wywierania wrażenia na odbiorcy — literackiego i filmowego. W centrum uwagi autorki znajdują się filmy Mario Bavy traktowane jako przykład gatunku *giallo*, który na skutek zastosowanych w nim „atrakcyjnych” (termin Toma Gunninga) chwytów i konwencji produkcyjnych oraz w zakresie dystrybucji i odbioru, nakłada ograniczenia na formułę ekranizacji i faktycznie doprowadza do jej zablokowania.