DOI 10.25991/VRHGA.2024.4.4.017
УДК 1(091)

Л. Д. Бугаева*

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ КАК КУЛЬТУРНЫЙ РЕСУРС: ПОСТРОЕНИЕ ПРОТОСЮЖЕТА**

Обширную литературу об Андрее Тарковском, отечественную и зарубежную, условно можно разделить на несколько групп исследований: 1. обращенные к биографии режиссера, 2. раскрывающие историю создания и рецепции отдельных фильмов, 3. адресующиеся к проблематике кинематографа Тарковского, 4. претендующие на создание концепции творчества режиссера, 5. осмысляющие кинематографический язык фильмов Тарковского. Разнообразием отличаются формы и способы обращения западных режиссеров к Тарковскому: от перекличек на уровне визуальных образов и композиции кадра до соответствий на концептуальном уровне и совпадений мировоззренческих позиций. Для теоретиков и практиков кино Тарковский в результате предстает как культурный ресурс. Представляется, что в ряде случаев при обращении кинорежиссеров к Тарковскому интертекстуальные связи определяются наличием в создаваемых фильмах некоего «протосюжета». Один из таких «протосюжетов» предполагает определенное восприятие окружающей социальной действительности, которое характеризуется тем, что Жиль Делез и Феликс Гваттари обозначали термином «детерриторизация», осцилляцию между ностальгией и соласталгией, создающую «атмосферу» в терминологии Гернота Беме, а также героя-релоканта в прямом и метафорическом смысле. Данный «протосюжет», или «протосфера», задает определенную тональность при обращении режиссера к другим элементам киностилистики Тарковского. В качестве примера рассматривается творчество Кристофера Нолана.

---

* Бугаева Любовь Дмитриевна — д-р филол. наук, ldbugaeva@gmail.com, Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, 191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15, лит. А.

Lyubov D. Bugaeva — Dr. Habil., ldbugaeva@gmail.com, St. Petersburg University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation; Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky, nab. r. Fontanki, d. 15, lit. A, St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда No 24–28–01588, https://rscf.ru/project/24–28–01588/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Ключевые слова: Андрей Тарковский как культурный ресурс, интертекстуальность, протосюжет, детерриторизация, соласталгия, эстетика атмосфер, киностилистика, Кристофер Нолан.

L. D. Bugaeva

ANDREI TARKOVSKI AS CULTURAL RESOURCE: CONSTRUCTING A PROTO-STORY

The extensive literature on Andrei Tarkovsky, both domestic and foreign, can be conditionally divided into several categories of studies, those that: 1. address the biography of the director, 2. reveal the history of creation and reception of individual films, 3. address the problems of Tarkovsky's cinematography, 4. claim to create a concept of the director's work, and 5. comprehend the cinematic language of Tarkovsky's films. The forms and manner of Western directors' reference to Tarkovsky are diverse, from the overlap at the level of visual images and frame composition to correspondences at the conceptual level and coincidence of worldview positions. As a result, Tarkovsky appears as a cultural resource for film theorists and practitioners. It seems that in a number of cases when filmmakers refer to Tarkovsky, intertextual connections are determined by the presence of a certain "proto-plot" in the films they create. One of these "proto-plots" presupposes a certain perception of the surrounding social reality, which is characterized by what Gilles Deleuze and Félix Guattari called "deterritorialization", the oscillation between nostalgia and solastalgia, creating an "atmosphere", in the terminology of G. Böhme, as well as the character-relocant in the literal and metaphorical sense. This "proto-plot", or "proto-sphere", sets a certain tone when the director turns to other elements of Tarkovsky's film style. The work of Christopher Nolan is considered as an example.

Keywords: Andrei Tarkovsky as a cultural resource, intertextuality, proto-plot, deterritorialization, solastalgia, aesthetics of atmospheres, film stylistics, Christopher Nolan.

Понимание современного отечественного и мирового кинематографа невозможно без обращения к творчеству Андрея Тарковского, определившего один из векторов развития кинематографа. Тарковский оказал огромное влияние на стиль современного европейского кино с его открытой структурой повествования, явные и почти неуловимые связи с Тарковским прослеживаются в творчестве режиссеров во всех концах света. Тарковский является важным ориентиром и для кинематографистов, и для теоретиков кино. Пол Шрейдер (Paul Schrader) относит Тарковского к трансцендентальному кино, более того, вводит понятие «кольцо Тарковского», внутри которого, согласно его концепции, находится трансцендентальное медленное кино экспериментального характера. Так, в «кольцо Тарковского» в настоящий момент попадает творчество режиссеров из разных стран: Александра Сокурова из России, Хирокадзу Корээда (Hirokazu Kore-eda) из Японии, Келли Райхардт (Kelly Reichardt) из США и Хоу Сяосяня (Hou Hsiao-hsien) из Тайваня [11, p. 32]. На известной диаграмме Шрейдер показывает, как режиссеры, все больше отстраняясь от традиции сюжетного кино, движутся в трех разных направлениях. Они проходят через «кольцо Тарковского», отделяющее кино театральное от кинофестивального и музейного, на пути к чистой концепции. Режиссеры «камеры наблюдения», в число которых входят Шанталь Акерман (Chantal Akerman), Теодорос Ангелопулос (Theo Angelopoulos), Аббас Киаростами (Abbas Kiarostami), режиссеры новой румынской волны делают акцент на съемке повседневной реальности. Режиссеры «художественной галереи»

демонстрируют приверженность визуальной образности, отводя особую роль цвету и свету. К ним относятся Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni), Дэвид Линч (David Lynch), Джим Джармуш (Jim Jarmusch), Теренс Малик (Terrence Malick). Третье направление — «мандала», или «медитационное» кино, — фильмы, которые вводят зрителя в состояние, подобное трансу. Данное направление образуют такие режиссеры, как Карл Дрейер (Carl Dreyer), Ясудзиро Одзу (Yasujirō Ozu), Нури Бильге Джейлан (Nuri Bilge Ceylan), Робер Брессон (Robert Bresson) [11, p. 31–34].

Фильмы Тарковского и его теоретические взгляды на кино и искусство стали культурным ресурсом и источником интертекста для творчества, с одной стороны, российских и зарубежных кинематографистов (Кристоффера Боэ, Ларса фон Триера, Нури Бильге Джейлана, Кристофера Нолана, Алехандро Гонсалес Иньярриту и др.), с другой стороны, российских и зарубежных теоретиков кино.

Обширную литературу о Тарковском, общее число материалов библиографии которой превышает четыре тысячи, можно условно разделить на несколько групп: исследования, обращенные к биографии режиссера, и работы, раскрывающие историю создания и рецепции отдельных фильмов; исследования, адресующиеся к проблематике кинематографа Тарковского, в том числе религиозно-философской и морально-нравственной, и претендующие на создание концепции творчества режиссера; работы, подвергающие осмыслению кинематографический язык фильмов Тарковского. Добавим, что многие исследования проблематики и языка произведений Тарковского, а также теоретических взглядов режиссера делают особый акцент на контексте фильмов Тарковского, что позволяет рассматривать влияние кинематографии и кинотеории Тарковского на отечественное и мировое искусство, прочерчивать параллели между кинопроизведениями Тарковского и других режиссеров.

Так, Е. Дульгеру, румынский киновед, в своем исследовании поэтики сакрального у Тарковского опирается на идеи румынского философа Лучиана Благи; сакральное пространство-время оказывается рожденным из сплетения мотивов и архетипов в некое живое единство в каждом фильме режиссера. В тарковсковедении много сравнительно-сопоставительных статей о режиссере: Тарковский и Кончаловский (В. Паперный), Тарковский и Ларс фон Триер (В. Вардиц), Тарковский и Бергман (Е. Васильева), Тарковский и японское искусство (О. Булгакова), Тарковский и Параджанов (Т. Петцер), Балабанов и Тарковский (К. Энгль) [2; 3]. Но, пожалуй, самой пронзительной нотой в зарубежном тарковсковедении стали работы о Тарковском американского слависта Роберта Берда (Robert Bird), связанного с Тарковским, как оказалось, многим — не только интересом к творчеству великого режиссера, но и одной и той же смертельной болезнью, и даже — на иррациональном уровне — фамилией *Bird* (птица), в которой Берд усматривал связь с покалеченной птицей Тишкой, жившей в семье Тарковского в его последние годы [6]. Роберт Берд — автор статей и книг о Тарковском. В небольшой по объему книге о фильме «Андрей Рублев» [4] Берд пытается переосмыслить эстетику Тарковского: устанавливает исторический контекст фильма и предлагает новое прочтение ключевых сцен. Хотя исследователь и связывает фильм с традициями русско-

го искусства и интеллектуальной истории, он, тем не менее, рассматривает «Андрея Рублева» как произведение, которое, бросая вызов традиционным представлениям о репрезентации и видении, затрагивает глубокие экзистенциальные вопросы. Книга Берда «Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema» [5], переведенная на русский язык самим автором и изданная в Москве в 2021 г. в новой дополненной редакции, — попытка представить творчество Тарковского через подробный анализ режиссерской техники. Вместо термина «поэтическое кино» исследователь предлагает использовать по отношению к Тарковскому термин «стихийное кино» или «кино стихий». Берд подчеркивает увлеченность Тарковского взаимосвязью между кинематографическим представлением и более первобытным восприятием мира и соотносит фильмы режиссера с четырьмя стихиями, которые образуют четыре раздела книги: Земля, Огонь, Вода, Воздух. Интересная концепция приводит исследователя к выводу, что

> «сила фильмов Тарковского не в том, что они улавливают "потайное присутствие" природы России или какой-либо еще абстракции, а в том, как они из стихий кино создают условия совершенно нового чувственного опыта, доступного лишь зрителю, находящемуся перед экраном» [5, с. 20].

Тарковский как культурный ресурс ассоциируется с рядом ключевых тем, концептов и приемов киноповествования: «запечатленное время», скорость, космос, зона, зеркало, квест, отец и сын, женщина-мать, сон, память и т. п. Можно говорить о совпадениях между Тарковским и другими режиссерами в отношении ко времени («медленное кино, запечатленное время), в построении пространства (зоны или космической станции), в обыгрывании ряда тем и мотивов (космос, зеркало, вода, огонь). Хотя, безусловно, обращение к Тарковскому задается в первую очередь эстетическими ориентирами и личными пристрастиями режиссера, в отдельных случаях можно говорить о некоем «протосюжете», наличие которого предполагает адресацию к Тарковскому на других уровнях кинотекста.

Протосюжет, где возникает система отсылок к Тарковскому, позволяющая включить режиссера в «кольцо Тарковского», определяется рядом факторов. Во-первых, определенным восприятием окружающей социальной действительности, которое характеризуется тем, что Жиль Делез и Феликс Гваттари (Gilles Deleuze, Félix Guattari) обозначали термином «детерриторизация», или «детерриториализация» [9]. Во-вторых, колебанием между ностальгией и соласталгией, которое создает определенную «атмосферу» в том значении этого термина, который придавал ему Гернот Беме (Gernot Böhme) [7]. В-третьих, позиционированием героя, которого можно назвать «релокантом» в прямом и метафорическом смысле этого слова.

Остановимся на составляющих протосюжета, или протосферы, подробнее. Рассмотрим их, обращаясь для примера к фильмам Кристофера Нолана (Christopher Nolan), британского и американского режиссера, сценариста и продюсера. Нолан, как известно, открыто признавался, что еще до того, как в 2013 г. начал снимать «Интерстеллар», ориентировался на Тарковского, с фильмами которого был знаком благодаря оператору Хойте Ван Хойтема (Hoyte van Hoytema). Как и его оператор, режиссер высоко оценивал работу

камеры в фильме «Зеркало», о котором говорил, что «это невероятно богатый визуальный гобелен, в то же время это гобелен, в котором элементам позволено дышать символически» [8]. Однако Тарковский как культурный ресурс был для Нолана гораздо шире визуальной составляющей, пусть даже и уникальной. Так, системой глубинных соответствий фильмам Тарковского «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979) пронизаны фильмы Нолана «Начало» (*Inception*, 2010), «Интерстеллар» (*Interstellar*, 2014) и, отчасти, «Оппенгеймер» (*Oppenheimer*, 2023).

Первая составляющая протосюжета — «детерриторизация», или «детерриториализация», то есть процесс разрушения привычек, который имеет место в ситуации «освобождения» человека от привязанности к определенной географической территории. Детерриториализация — это также процесс ослабления связей между культурой и конкретным местом. Детерриториализация предполагает дистанцирование от привычного пространства и отказ от фиксированных оппозиции внешнего и внутреннего, центра и периферии, другими словами — выход за пределы привычного пространства. Действие фильмов Тарковского «Солярис» и «Сталкер» происходит в неопределенном будущем на космической станции и в постапокалиптическом мире в вымышленном пространстве Зоны, то есть в пространствах, не имеющих четкой географической локализации и не связанных однозначно с определенной культурой. Действие фильма Нолана «Начало» разворачивается в реальности и во сне, более того, герой фильма Доминик Кобб (Леонардо Ди Каприо) — «извлекатель», занимающийся корпоративным шпионажем и проникающий в подсознание людей, чтобы извлечь необходимую информацию, о которой можно сказать, что она детерриторизована. А в «Интерстелларе» герой долгое время оказывается лишенным возможности вернуться на Землю. Фильм «Оппенгеймер», казалось, бы привязан к конкретной стране и конкретному историческому периоду, однако лаборатория в Лос-Аламосе, где команда ученых создает атомную бомбу, есть своего рода «вымороченное» пространство, предполагающее дистанцирование находящихся в ней от привычного мира. В «Интерстелларе» Нолан изображает деградирование планеты. То же самое происходит в «Оппенгеймере». Таким образом, во всех названных фильмах можно говорить о детерриториализации.

Второй составляющей протосюжета является осцилляция, или колебание, между ностальгией и соласталгией. Ностальгия обычно понимается как болезнь, вызванная сильным желанием вернуться домой и испытываемая людьми, которые намеренно, часто насильно, удалены от родной среды. Это также «оглядывание назад», желание вернуться в прошлое, возникающее, как правило, в эмиграции. Эдвард Саид (Edward Said) ввел понятие интеллектуальной эмиграции, которая есть не только действительное актуализированное состояние изгнания, ссылки, но и — в более широком смысле — метафорическое состояние жизни вне привилегий, соблазнов и влияния определенной культуры [10, p. 373]. Эмигрантом оказывается практический всякий, кто оказался в чуждой для себя действительности и не находит в ней места. Впрочем, об эмиграции можно говорить и в метафорическом смысле. Тогда эмиграция — это позиционирование себя как «постоянного изгнанника, того, кто никогда не чувствует себя дома, кто все время не в ладах со своим окружением, кто неутешен в мыслях о прошлом и с горечью смотрит на настоящее и будущее» [10, p. 370].

Герои названных фильмов Тарковского и Нолана — своего рода изгнанники, лишенные дома, или не находящие его, или считающие Зону домом. Однако испытываемые ими в связи с утратой «дома» эмоции не всегда вызваны ностальгией. Гленн А. Альбрехт (Glenn A. Albrecht) предложил термин «соласталгия», то есть болезненная реакция человека на негативные и тревожные изменения окружающей среды. Согласно Альбрехту, мы живем в «век соласталгии», испытывая постоянный стресс от потери «домов» и мест, которые мы любим, и оплакивая привычный мир, который увядает и проходит[1, p. 22]. Хотя на первый взгляд соласталгия обладает чертами сходства с ностальгией, они различны. Соласталгия — это не просто отсутствие или недостаток, скорее, это «патология места». Как отмечает Альбрехт, «негативная трансформация любимого места вызывает негативные эмоции у субъекта, который все еще не перемещен», он все еще «дома», но теперь он «теряет то утешение или тот комфорт, которые получал раньше от связи с домом, так как дом опустел и произошло это под воздействием сил, не зависящих от субъекта»[1, p. 47]. Таким образом, соласталгия, в отличие от ностальгии, имеет отношение не столько к отсутствующему объекту или человеку, сколько к пространству, которое одновременно здесь и не здесь, и к эмоциям, которые мы испытываем, находясь в подобном пространстве.

В фильмах «Сталкер» и «Солярис» Тарковского и «Начало», «Интерстеллар» и «Оппенгеймер» Нолана, все герои которых, включая Оппенгеймера, пытаются найти «дом», утраченный или удаленный, происходит постоянное балансирование между ностальгией и соласталгией, между тоской по дому и осознанием патологии места, в котором находится герой фильма. Так, например, в «Солярисе» за ключевым разговором в библиотеке, в котором Сарториус говорит о вторичной, «матричной» природе Хари, следует сцена невесомости, где Крис склоняется перед ней, тем самым признавая ее человечность и демонстрируя свою любовь. А в знаменитой финальной сцене фильма Крис Кельвин в позе рембрандтовского блудного сына стоит на коленях перед отцом на пороге отчего дома, и, казалось бы, в данном эпизоде можно говорить о ностальгии по отцу и дому. Однако в конце сцены невесомости Крис обнимает колени Хари в аналогичной позе. Таким образом, земная сцена возвращения домой является логическим продолжением сцены невесомости, в которой Крис также демонстрирует возвращение, но не к прежней Хари и, соответственно, не в земной дом, а скорее к внутреннему духовному единству, которое не в обязательном порядке связывается с родным земным домом и жизнью на Земле. Ностальгия сменяется соласталгией. В свою очередь Нолан, показывая в «Интерстелларе» губительную деятельность правительства, превращающую планету в непригодное для жизни патологическое место, показывает также героя фильма Купера (Мэттью Макконахи) испытывающим ностальгию по дому, который в его сознании связывается то с оставленной на Земле дочерью, то с любимой женщиной.

Осцилляция между ностальгией и соласталгией в фильмах Тарковского и Нолана создает так называемую «атмосферу». Атмосфера — понятие, разработанное немецким теоретиком Гернотом Беме в рамках «новой эстетики», или «эстетики атмосфер», и обозначающее среду, заставляющую реципиента

терять привычные пространственные и временные координаты. Атмосфера может возникать вокруг какого-либо объекта среды, но может быть и свойством самой среды. У Тарковского и Нолана созданная осцилляцией атмосфера находит образное воплощение в образе постоянного меняющегося океана (или Зоны) и во многом опирается на символику воды.

Последняя выделяемая в данной статье составляющая протосюжета — герой-релокант. В отличие от эмиграции связь или отсутствие связи с родной страной не являются характерной чертой релоканта, не имеет также значения наличие или отсутствие у него меланхолического чувства, ностальгии и/или ретротопических настроений. Герой-релокант, переживая и себя самого, и свою безместность как состояние вне себя, обнаруживает внутреннюю нехватку и рефлектирует о ней. Это не герой, который переходит в другую социальную общность или в другую идентичность, а недостаточный субъект, утративший полностью или частично свою прежнюю идентичность и стремящийся ее восполнить. Отсюда — трансформация пространственного перемещения героя-релоканта в «путь к себе», в движение во внутреннем пространстве героя.

Итак, в фильмах режиссеров, обращающихся к **творчеству** Тарковского как к культурному ресурсу, нередко присутствует протосюжет, пространство которого определяется рядом факторов, которые и были обозначены в настоящей статье. Представляется, что можно также установить факторы, определяющие структуру времени в протосюжете, но это предмет отдельного разговора. Протосюжет — явление глубины, его обнаружение в гипертекстовом пространстве фильмов режиссера, адресующегося к творчеству Тарковского, неизменно переводит возникающую в кинотексте интертекстуальность с уровня поверхностных совпадений на уровень глубинных соответствий. Можно сказать, что в этом случае интертекстуальность ведет в трансцендентальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Albrecht G. A. Earth Emotions: New Words for a New World. Ithaca and London: Cornell University Press, 2019. 256 p.
2. Andrej Tarkovskij: Klassiker — Классик — Classic — Classico: Beiträge zum internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam. Norbert P. F. (Hrsg.). Band 1. Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, 2016. 313 s.
3. Andrej Tarkovskij: Klassiker — Классик — Classic — Classico: Beiträge zum internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam. Norbert P. F.(Hrsg.). Band 2. Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, 2016. 366 s.
4. Bird R. Andrei Rublev. London: British Film Institute, 2004. 87 p.
5. Bird R. Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema. London: Reaktion Books, 2008. 256 p. // Берд Р. Андрей Тарковский: стихии кино. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 360 с.
6. Bird R. The Omens: Tarkovsky, Sacrifice, Cancer // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2020. No. 10. DOI: https://dx.doi.org/10.17892/app.2020.00010.225
7. Böhme G. The Aesthetics of Atmospheres. Ed. By Jean-Paul Thibaud. New York: Routledge, 2018. 230 p.

8. Ebiri B. An Action Movie About Scientists Talking. Christopher Nolan's Oppenheimer plays out across the landscapes of Los Alamos and Cillian Murphy's face // Vulture. March 10, 2024. URL: https://www.vulture.com/article/oppenheimer-christopher-nolan-cillian-murphy-behind-the-scenes.html (дата обращения: 22.09.2024)

9. Guattari F., Deleuze G. Capitalisme et schizophrénie, tome 1: L'Anti-Œdipe. Paris: Editions de Minuit, 1972. 494 s.

10. Said E. Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // The Edward Said Reader. Ed. by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin. New York: Vintage Books, 2000. P. 368–381.

11. Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Oakland, CA: University of California Press, 2018. 230 p.

REFERENCES

1. Albrecht, G. A. (2019). Earth Emotions: New Words for a New World. Ithaca and London: Cornell University Press. 256 p. (In English).

2. Andrej Tarkovskij: Klassiker — Классик — Classic — Classico: Beiträge zum internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam. Norbert, P. F. (Hrsg.). Band 1. Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, 2016. 313 s. (In English, German, Russian, Italian).

3. Andrej Tarkovskij: Klassiker — Классик — Classic — Classico: Beiträge zum internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam. Norbert, P. F. (Hrsg.). Band 2. Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, 2016. 366 s. (In English, German, Russian, Italian).

4. Bird, R. (2004). Andrei Rublev. London: British Film Institute. 87 p. (In English).

5. Bird, R. (2008). Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema. London: Reaktion Books. 256 p. (In English).

6. Bird, R. The Omens: Tarkovsky, Sacrifice, Cancer. In: Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2020. No. 10. DOI: https://dx.doi.org/10.17892/app.2020.00010.225 (In English).

7. Böhme, G. (2018). The Aesthetics of Atmospheres. Ed. By Jean-Paul Thibaud. New York: Routledge. 230 p. (In English).

8. Ebiri, B. An Action Movie About Scientists Talking. Christopher Nolan's Oppenheimer plays out across the landscapes of Los Alamos and Cillian Murphy's face // Vulture. March 10, 2024. URL: https://www.vulture.com/article/oppenheimer-christopher-nolan-cillian-murphy-behind-the-scenes.html (accessed: 22.09.2024) (In English).

9. Guattari, F.; Deleuze, G. (1972). Capitalisme et schizophrénie, tome 1: L'Anti-Œdipe. Paris: Editions de Minuit. 494 s. (In French).

10. Said, E. (2000). Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // The Edward Said Reader. Ed. by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin. New York: Vintage Books. P. 368–381. (In English).

11. Schrader, P. (2018). Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Oakland, CA: University of California Press. 230 p. (In English).