

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ
КУЛЬТУР И ЦИВИЛИЗАЦИЙ
WORLD LITERATURE ON THE CROSSROADS OF
CULTURES AND CIVILIZATIONS**

НАУЧНЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

SCIENTIFIC REVIEWED PHILOLOGICAL JOURNAL

№ 2(14), 2016

Главный редактор:
Курьянов С.О., д.филол.н., доц.

Editor-in-Chief:
Kurianov S.O., D. in Philol., Ass. Prof.

Заместитель главного редактора:
Сорокоходко С.А., к.филол.н., доц.

Deputy Editor-in-Chief:
Skorokhodko S.A., PhD. in Philol., Ass. Prof.

Ответственный секретарь:
Сорокоходко Ю.С., к.филол.н.

Managing Editor:
Skorokhodko Yu.S., PhD. in Philol.

Редакционная коллегия:

Берестовская Д.С., д.филол.н., проф.
Беспалова Е.К., к.филол.н.
Богданович Г. Ю., д.филол.н., проф.
Борисова Л.М., д.филол.н., проф.
Гуменюк В.И., д.филол.н., проф.
Иванова Н.П., д.филол.н., проф.
Новикова М.А., д.филол.н., проф.
Норец М.В., д.филол.н., доц.
Остапенко И.В., д.филол.н., доц.
Пасекова Н. В., к. филол. н., доц.
Силин В. В., к. филол. н., доц.
Хлыбова Н.А., к.филол.н., доц.
Юнусов Ш.Э., к.филол.н., доц.

Editorial Board:

Berestovskaya D.S., D. in Philol., Prof.
Bespalova Ye.K., PhD. in Philol.
Bogdanovich G.Yu., D. in Philol., Prof.
Borisova L.M., D. in Philol., Prof.
Gumeniuyk V.I., D. in Philol., Prof.
Ivanova N.P., D. in Philol., Prof.
Novikova M.A., D. in Philol., Prof.
Nor ets M.V., D. in Philol., Ass. Prof.
Ostapenko I.V., D. in Philol., Ass. Prof.
Pasekova N.V., PhD. in Philol., Ass. Prof.
Silin V.V., PhD. in Philol., Ass. Prof.
Khlybova N.A., PhD. in Philol., Ass. Prof.
Yunusov Sh.E., PhD. in Philol., Ass. Prof.

Учредитель: ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского».
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информацион-
онных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство: ПИ № ФС77-61825 от 18 мая 2015 года.

ISSN 2412-5806

Издавался с 2008 г. как сборник научных трудов.
С 2015 г. – научный филологический рецензируемый журнал.

Выходит 4 раза в год.

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Печатается по решению Ученого совета КФУ, протокол № 9 от 29.09.2016.

Подписан к печати 30.09.2016.

Отпечатан в издательском отделе ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского».

Тесты публикаций подаются в авторской редакции.

Адрес редколлегии: научный журнал «Мировая литература на перекрестье культур и
цивилизаций», 295007, Российская Федерация, Республика Крым, г. Симферополь,
проспект Академика Вернадского, д. 2, к. 210.

Телефон: +7 978 873-73-45 (*ответственный секретарь*)

E-mail: mirlit2008@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Мировая литература

Андрюхина С.В. Исторический дискурс в творчестве Артуро Переса-Реверте	4
Бурова И.И. Загадка «второй по качеству кровати» Шекспира в британской и американской беллетристике XX–XXI вв.	13
Головченко И.Ф., Витковская Л.В. Мифы у М.Ю. Лермонтова и мифы о М.Ю. Лермонтове: когнитивно-концептуальная интерпретация	24
Пахомова Ю.Е. Дизельпанк как форма альтернативной истории в современной российской литературе.....	29
Шахин А. Пространственно-временная организация рассказов С.Ф. Абасьяныка.....	37
Sharma Sh. Ethics and Aesthetics of Aleksandr Solzhenitsyn	47

Год кино в России: Литература и кино в XXI веке

Беспалова Е.К., Бородич Е.А. Кинематографические приемы в романах Набокова «Камера Обскура» и «Смех в темноте».....	54
Бурсина М.В. Взаимодействие литературы «рассерженных молодых людей» и кинематографа «новой британской волны».....	63
Вихриева И.В. Рецепция «Алисы» Л. Кэрролла в Советском Союзе: анимационная версия.....	77
Деткова Т.В. Трансформация рассказа Л.Н. Толстого «Лев и собачка» в современной мультипликации: художественные особенности и методический потенциал.....	85
Жаркова Е.П. «Рассказ Служанки» М. Этвуд: книга и экранизация.....	93
Кошикова А.В. Техника монтажа как признак литературной кинематографичности романа И. Макьюэна «Искупление».....	101
Монисова И.В. Высочанская А.М. Взгляд из разных эпох: о двух экранизациях одного рассказа Леонида Андреева.....	109

Тихонова О.В. Визуализация детективного жанра
и тип сканди-полицейского: сериал «Мост»
в литературном контексте..... 121

Федяева Т.А. Бела Балаш – детский писатель и теоретик кино..... 134

Переводы

Мацерук Т.С. Перевод фрагмента из книги М. Леви
«La Première Nuit» на русский язык..... 144

Склярова А.А. Перевод рассказа Р. Шами
«Der Kummer Des Beamten Müller» на русский язык.....146

Чистополова А.А. Перевод рассказа Р. Шами
«Der Kummer Des Beamten Müller» на русский язык.....150

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 82.09

ИСТОРИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ТВОРЧЕСТВЕ АРТУРО ПЕРЕСА-РЕВЕРТЕ

С.В. АНДРЮХИНА,

ассистент кафедры теории и практики перевода, Институт иностранной филологии, Таврическая академия, Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, 295000, г. Симферополь, ул. Ленина, 11, тел. +79787457856, e-mail: andrjukhinasvetlana@rambler.ru.

Аннотация

Андрюхина С.В. Исторический дискурс в творчестве Артуро Переса-Реверте.

В данной статье рассматривается исторический дискурс в произведениях Артуро Переса-Реверте, в частности историческое движение, которое включает в себя две взаимосвязанные категории: историческое время и историческое пространство. А. Перес-Реверте преследует цель приблизить прошлое к современному читателю, чтобы подчеркнуть значимость восстановления исторической памяти нации. Автор погружает персонажей своих романов в исторические события, противопоставляя их современной повседневной реальности. В этой реальности находится читатель, ощущая на себе постоянное влияние различных дискурсов.

Ключевые слова: исторический дискурс, историческое время, историческое пространство.

Summary

Andrjukhina S.V. Historical Discourse in A. Perez-Reverte's Oeuvre.

This article introduces the historical discourse in the works by Arturo Perez-Reverte, particularly the historical movement that involves two interrelated categories: historical time and historical space. A. Perez-Reverte aims to bring the past to the contemporary reader to stress the importance of the restoration of the historical memory of the nation. The author plunges his characters in the historical events opposing their everyday life reality. The reader is in this reality perceiving the constant influence of different discourses.

Keywords: historical discourse, historical time and historical space.

Современные тенденции в литературоведении и культурологии направлены на изучение человека и общества в процессе познания и преобразования окружающего мира в условиях исторического развития, обусловленного политическими и экономическими изменениями. Тем самым, исторический дискурс является сложным интеграционным явлением, конгломератом различных концепций, сформированных на разных этапах развития нашего сознания. Кроме того, нельзя сбрасывать со счетов и междисциплинарное взаимодействие, ведь именно на стыке парадигм исторический дискурс приобретает наибольшую актуальность, что в свою очередь определяет актуальность нашего исследования. Во II половине XX века в ходе дискуссий о природе исторического знания и текстов появилось представление о том, что история может быть рассмотрена как текст. Писатели, обращающиеся к историческому знанию, создают своими текстами субъективное мнение. На первый план выходит диахронический подход к изучению понятия «дискурс», что позволяет выработать синтетическую методологию для анализа художественного текста с учетом социокультурного, экстралингвистического, коммуникативно-ситуативного факторов. **Целью** данной статьи является определение понятия «исторический дискурс» и его интерпретация в романе «Капитан Алатристе» А. Переса-Реверте. Осуществление цели предполагает выполнение следующих **задач**: изучение структуры понятия «исторический дискурс» и его экспликации в современном литературоведении.

Интерес современной науки сосредоточен на глубоком изучении каждого феномена культуры в динамике его исторического развития. Как отмечает Е.Н. Шапинская, «сегодня многие теоретические построения воспринимаются как языковые игры, ими же наполнена литература, в которой ткань интертекстуальности прозрачна в большей или в меньшей степени в зависимости от уровня культурного капитала читателя. К анализу текстов культуры мы можем подойти через язык, используя методологию дискурсивного анализа, который уже занял свое место в академической практике. Понятия «дискурс» и «дискурсивные практики» занимают значительное место в современном социогуманитарном знании. Основные на этих понятиях концепции создавали такие известные исследователи, как П. Рикер, М. Фуко, П. де Ман, Р. Барт. В оте-

чественной науке оригинальная концепция дискурса была разработана в трудах М. Бахтина» [6, с. 423].

Е.Н. Шапинская определяет понятие «дискурс» как «сложное и многозначное. Оно используется с разными смысловыми оттенками в лингвистике, семиотике, литературоведении, философии и культурологии. Первоначально этот термин применялся в языковедении для обозначения вычлененных по тому или иному принципу речевых единиц» [6, с. 423]. Ссылаясь на исследователя Чарльза Лича, она определяет дискурс с точки зрения семиотики как «отрезок языка, который может быть представлен на глубоком семантическом уровне как единая системная сеть» [6, с. 423]. В философии смысловые границы понятия «дискурс» расширяются. Опираясь на исследования М. Фуко, она отмечает, что «Фуко уделяет основное внимание процессу осуществления контроля в обществе и в истории, связанного с его способностью облекать себя в «язык истины, дисциплины, рациональности, утилитарной ценности и знания» [6, с. 423]. «Под дискурсом Фуко понимает именно этот язык во всей его естественности, авторитарности, профессионализме и антитеоретической направленности. Власть дискурса заключается в том, что он одновременно является объектом борьбы и тем инструментом, при помощи которого она ведется. Целью дискурса является в этом случае постоянное поддержание самого себя и производство своего материала. В анализе дискурса Фуко подчеркивает условность выделения дискурсивных областей, которые противопоставляют друг другу наука, литература, философия, религия, воображение» [6, с. 424].

Е.Н. Шапинская использует мнение Э. Бенвениста, который отмечает, что «смещение акцента с языка на дискурс связано с общей тенденцией отхода от структурализма, остававшегося в течение нескольких десятилетий ведущим направлением в исследованиях лингвистического и литературоведческого характера. Если «язык», устный или письменный, рассматривался как объективная данность, представленная цепочками знаков, не состоящих в прямой связи с субъектом, то «дискурс» обозначает язык как поле высказываний, предполагающих как субъекта, так и читателя или слушателя. Обращение к дискурсу было не столько инстанцией в борьбе методологических направлений, сколько вы-

ражением стремления внести язык литературных текстов в область социальности и, соответственно, в поле действия ее норм и законов» [6, с. 424].

Н.А. Ищенко определяет «дискурс» как «текст, погруженный в ситуацию общения, которая включает кроме текста, еще и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели), необходимые для понимания текста. Понятие «дискурс» характеризуется параметрами завершенности, цельности, связности, то есть всеми свойствами текста. Оно рассматривается одновременно и как процесс (с учетом воздействия социокультурных, экстралингвистических и коммуникативно – ситуативных факторов), и как результат в виде фиксированного текста» [3, с. 22].

Исторический дискурс определяется историей культуры, и историческое движение включает в себя историю человеческих общностей, поиск культурных, исторических и ценностных ориентиров. Как отмечает Ю.М. Лотман, «Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т.е. хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и «как бы перестает существовать». Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно-существующим, может оказаться «как бы не существующим» и подлежащим забвению, а несуществовавшее сделаться существенным и значимым. Однако меняется не только состав текстов, меняются сами тексты. Под влиянием новых кодов, которые используются для дешифровки текстов, отложившихся в памяти культуры в давно прошедшие времена, происходит смещение значимых и незначимых элементов структуры текста» [4, с. 200–202].

Исследователь Т. Иглтон «рассматривает литературу как «конструкт», сформированный конкретными людьми в силу конкретных обстоятельств в определенное время. Не существует литературного произведения или традиции, которые обладали бы ценностью «сами по себе», безотносительно к тому, что кто-то мог бы высказать или собирается высказать о них. «Ценность является изменчивым условием: она означает то, что ценно для конкретных людей в специфических ситуациях, в зависимости от особых критериев и в свете определенных целей» [2, с. 30].

Эпоха, в которую создается художественное произведение, диктует свои правила выработки художественного текста. Под воздействием новых критик – психоанализа, архетипологии, читательского отклика, феминизма и деконструктивизма – «история, как и литература, представляется текстом, дискурсом, который манифестирует бесконечное количество значений и смыслов» [3, с. 63]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что под влиянием новых исторических критик сформировалась новая синтетическая методология для анализа художественного текста в контексте исторической парадигмы.

Для понимания конкретной исторической эпохи исторический дискурс включает в себя и первичные исторические источники и художественные произведения. Информация, которая содержится в первичных источниках, интерпретируется во вторичных, и множество интерпретаций создает особое ментальное пространство, в котором ключевыми выступают взгляды и позиция автора. При анализе текста возникает проблема чтения и интерпретации. В своей работе «Роль читателя» У. Эко описывает «идеального» читателя, который должен полностью разделять текстуальные, лексические и культурные коды автора. Однако, овладение авторскими кодами целиком невозможно, а если и происходит полное овладение кодами автора, теряет смысл коммуникативный аспект чтения. Как отмечает Е.Н. Шапинская, «даже в том случае, если читатель разделяет хронотоп автора, невозможно полное совмещение кодов, что доказывается разноречивыми, зачастую противоположными мнениями о культурных текстах среди современников. В случае отдаленности во времени и пространстве такое «разночтение» углубляется» [6, с. 428–429].

Все сказанное можно отнести к творчеству испанского писателя Артуро Переса-Реверте. Х. К. Мендисабаль в своей статье «Два профиля Артуро Переса-Реверте: журналист и романист» характеризует его как открывателя иронической интертекстуальности, которая в результате является отличительной чертой исторического дискурса А. Переса-Реверте [7, с. 101].

А. Перес-Реверте формирует литературный дискурс, иронично интертекстуальный, с явными чертами металитературы, и делает текст доступным для читателей разного уровня. Романы об Алат-

ристе объединены в серию исторических романов, действие которых происходит в Испании XVII века. Данный цикл включает в себя семь романов о капитане Алатристе, первый роман был издан в Испании в 1996 году. Х.М. Позуэло Иванкос выражает мнение о том, что «содержание романов об Алатристе соотносится с реальной исторической перспективой, которая отображает различные частицы вписанной в общую хронологию мира действительности: политику Двора Испании XVII века, войны во Фландрии, инквизицию, золото Америки, а также мир плаща и шпаги, мир театров комедии и ежедневные мифы о реальных писателях Лопе, Кеве-до, Гонгора, Сервантесе» [8, с. 1].

Романы об Алатристе объединены в единый цикл на основе принципов образности, жанрово-эстетического соединения и темпоральности. А. Перес-Реверте не отходит от канона испанской литературы Золотого века. Капитан Алатристе, наемный солдат, неустрашимый авантюрист, поэт плаща и шпаги, оказывается в самом сердце зловещего заговора, наживает себе смертельного врага, который преследует его всю жизнь, и с честью выходит из смертельных переделок. Во всех этих приключениях его сопровождает его верный слуга, сын его боевого товарища Иньиго Бальбоа, который и повествует о событиях, происходивших с его хозяином. Цикл романов о капитане Алатристе представляет собой жанрово-эстетическое соединение нескольких жанров. Эстетика романа плаща и шпаги представлена в романах об Алатристе описанием соседства роскоши и нищеты, мотивов постоянных войн, в которых участвуют Алатристе и Иньиго, интриги, а также рукопашные схватки с обязательным применением шпаги. Неизменным элементом романа плаща и шпаги является любовная интрига, которая у Алатристе заканчивается трагически. Следует заметить, что, несмотря на большую роль политических событий в романах плаща и шпаги, основной упор делается на «человеческий фактор», те или иные политические решения объясняются с точки зрения симпатии и антипатии между правителями и придворными, а не политической необходимости. В романе «Капитан Алатристе» Диего Алатристе сохраняет жизнь молодому англичанину, который впоследствии оказался Карлом Стюартом, принцем Уэльским. Благодетельство души Алатристе взяло вверх над желанием зарабо-

тать деньги, когда он спасает этого молодого юношу, несмотря на то, что испанские инквизиторы наняли капитана убить его. Приведем пример из романа: «Хотя интересы государства требуют, чтобы вчерашнее происшествие не сделалось достоянием гласности, он, Карл Стюарт, принц Уэльский, наследник британского престола, будущий король Англии, Шотландии и Ирландии, никогда не забудет, как человек по имени Диего Алатристе мог убить его – и не убил» [5, с. 28].

Также Перес-Реверте использует и жанр плутовского романа, который возник в Испании как своеобразная антитеза романам рыцарским и пасторальным. Плутовской роман впервые вводит в литературу историческое время и пространство, описывает современную испанскую действительность. Уже в первых его образцах отчетливо выявились многие жанровые особенности, которые затем, с большим или меньшим постоянством, воспроизводились авторами пикаресок. Таковыми являются автобиографическая форма повествования, открытая эпизодическая его композиция, широкая социальная панорама жизни различных слоев общества.

Свои тексты А. Перес-Реверте объединяет в серию романов на основе принципа темпоральности, через призму которого содержание его текстов рассматривается в соотношении с исторической перспективой или ее преломлением. Читатель, находясь в современной повседневной реальности, устанавливает связь между героями романов и историческими событиями, в которые этих героев погружает автор. Таким образом, историческое текстовое время изоморфно с историческим художественным пространством, являясь неотъемлемыми частями картины мира, которую изображает писатель. Историческое время динамично, оно создает среду для исторического движения. В движении соединяются пространство и время, и формируется особый пространственно-временной континуум героев. Художественное освоение времени и пространства М.М. Бахтин назвал хронотопом [1, с. 274–407].

Используя принцип соотношения художественного времени и пространства, А. Перес-Реверте воздействует на читателя, достигая эффекта, при котором строгая последовательность событий оказывается в глазах читателя более фантастичной, чем внезапное перемещение во времени. В качестве примера может стать

описание того, как складывались отношения между Кеведо, Алатристе и его напарника Иньиго с будущим королевским художником Веласкесом: «Несмотря на рекомендацию своего друга Фонсеки, дон Франсиско де Кеведо не позабыл, как этот провинциал, не успев оглядеться в Мадриде, первым делом написал портрет Луиса де Гонгоры. Впрочем, уже очень скоро поэт и художник сблизятся, и из всех портретов Кеведо лучший будет принадлежать кисти именно этого юнца. Он крепко подружится также с капитаном Алатристе и со мной, хотя это произойдет несколько позднее, когда он будет уже очень знаменит и к своему родовому имени Диего де Сильвы присоединит материнскую фамилию – Веласкес» [5, с. 31].

Или описание встречи Алатристе и его напарника Иньиго Бальбоа с великим Феликсом Лопе де Вега Карпио: «–Не забудь этого человека и этот день, – промолвил капитан, слегка и совсем не больно щелкнув меня по макушке, которой минуту назад коснулся Лопе.» «И я не забыл. Даже теперь, по прошествии стольких лет, стоит мне поднести руку к темени, чтобы вновь ощутить ласковое прикосновение нашего Феникса. Ни его, ни дона Франсиско де Кеведо, ни Веласкеса, ни капитана Алатристе давно нет на свете, как “нет и той величественной и жалкой эпохи. Однако пребудет в библиотеках, в книгах, на холстах, в соборах и дворцах, на улицах и площадях след, который оставили все эти люди, проходя по земле. Умру и я, и вместе со мной исчезнет воспоминание о руке Лопе, о провинциальном выговоре Веласкеса, о звоне золотых шпор, сопровождавшем косолапый шаг Кеведо, или о спокойных, цвета морской волны глазах капитана Алатристе. Но отзвук их бытия будет слышаться до тех пор, пока существует это непонятное место, где разноплеменные народы смешали воедино свои наречия, свою кровь, свои несбывшиеся мечты, пока стоят подмостки, на которых разыгрывается чудесное и трагическое действие, которое мы называем Испанией» [5, с. 32].

Анализируя все вышесказанное, можно прийти к заключению о том, что А. Перес-Реверте интерпретирует культурное знание через призму своей ироничной интертекстуальности. Художественное выражение исторического дискурса в его романах имеет функцию прямого и преднамеренного воздействия на читательское

восприятие с целью восстановить историческую память нации. Отобразив историческую действительность, вписанную в общую хронологию мира, автор акцентирует на значимости и ценности культурного наследия для современников.

Список используемых источников

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. С. 274–407.
2. Иглтон Т. Теория литературы. Введение. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 295 с.
3. Ищенко Н.А. Перо сильнее, чем клинок... Мифология Крымской войны 1853–1856 годов в литературе Великобритании второй половины XIX века: монография. С.: СГТ, 2007. 324 с.
4. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92f.htm>, с. 1 (дата обращения 15.08.2016)
5. Перес-Реверте А. Серия романов об Алатристе. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://book-online.com.ua/series.php?s=513>, (дата обращения 10.05.2015)
6. Шапинская Е.Н. Дискурсивный анализ. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://iphras.ru/uplfile/root/biblio/vst/2008/shapinskaya.pdf>, с. 423-429 (дата обращения 19.08.2016)
7. Mendizábal J.C. 'Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista', Territorio Reverte. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.perezreverte.com/libro/60/territorio-reverte/> p. 101 (дата обращения 03.04.2016)
8. Pozuelo Y.J.M. Cómicos, truhanes y poetas. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.perezreverte.com/articulo/criticas/477/comicos-truhanes-y-poetas>, с. 1 (дата обращения 03.04.2016)

УДК 812.111

ЗАГАДКА «ВТОРОЙ ПО КАЧЕСТВУ КРОВАТИ» ШЕКСПИРА В БРИТАНСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ XX-XXI ВВ.

И.И. БУРОВА,

доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории
зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный
университет, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., . 7/9,
тел. +7(812)3289431, e-mail: i.burova@spbu.ru

Аннотация

Бурова И.И. Загадка «второй по качеству кровати» Шекспира в британской и американской беллетристике XX—XXI вв.

Загадочная фраза о «второй по качеству кровати» в завещании Шекспира, будоражающая умы ученых и писателей на протяжении почти 270 лет с момента обнаружения этого документа, породила огромное количество псевдобιοграфических сочинений, в которых излагаются версии семейной жизни Шекспира. Целью данной работы является осмысление истории этого типа литературных произведений, для чего был осуществлен сравнительный анализ романов и пьес С. Стерлинга, Ф. Хэрриса, С. Дейна, Дж. Брофи, Э. Бёрджесса, Т. Келли, Э. Райэн, О. Питерсона, Э. Роулэнда и некоторых других британских и американских авторов. Полученные результаты позволяют выявить основные тенденции в псевдобιοграфических художественных произведениях о Шекспире и его жене, а также указать на возможность нового подхода к интерпретации завещания Шекспира.

Ключевые слова: псевдобιοграфическая литература, биография Шекспира, вторая по качеству кровать, завещание Шекспира, жена Шекспира.

Summary

Burova I.I. Shakespeare's «Second-Best Bed» Enigma in the 20th and 21st cc. British and American Fiction.

The enigmatic phrase about the «second-best bed» in Shakespeare's will troubling the minds of both scholars and belletrists for almost 270 years since the discovery of the document gave rise to a host of pseudo-biographical works of fiction interpreting Shakespeare's family life. The purpose of the paper is to provide an insight into the history of this kind of literary production. The comparative analysis of novels and plays by S. Sterling, F. Harris, C. Dane, J. Brophy, A. Burgess, T. Kelly, A. Ryan, A. Peterson, A. Rowlands and some other British and American writers was carried out for this end. The results obtained allow to point out the main trends within the scope of pseudo-biographical works

about Shakespeare and his wife as well as to suggest a new dimension in reading Shakespeare's last will and testament.

Keywords: pseudo-biographical fiction, Shakespeare's biography, second-best bed, Shakespeare's last will and testament, Shakespeare's wife.

Постановка проблемы. Обнаруженное в 1747 г. завещание Шекспира [26, с. 242] было написано в феврале и окончательно отредактировано 25 марта 1616 г. нотариусом Коллинзом. Оно озадачивает исследователей складывающимся на его основе психологическим портретом Барда [4, с. 121–122] и различием подписей завещателя на листах документа. Последнее обстоятельство пытались объяснить тяжелой болезнью Шекспира [7, с. 178], но в апреле 2016 г. сотрудники британского Национального архива и Британской библиотеки опубликовали результаты текстологической экспертизы, установившей, что средний лист завещания не был написан одновременно с другими [18]. Это открытие снимает остроту проблемы несовпадения автографов Шекспира, хотя и порождает вопросы об обстоятельствах, побудивших его переписать средний лист завещания, и исходном варианте текста. Однако в новых условиях главной загадкой завещания становится вписанная на третьей странице фраза о «второй по качеству кровати».

Целью данного исследования является анализ того, как «вторая по качеству кровать» Шекспира воспринимается в англо-американской беллетристике XX–XXI вв. Непонятность фразы, невозможность определить по ней, о какой именно кровати идет речь, интригует и беллетристов, и исследователей творчества Шекспира, приводя порой к очевидному сближению псевдобиографической литературы о Барде с его научными биографиями.

Попытки разгадать ее породили две равновероятные гипотезы о характере отношений между Уильямом и Энн Шекспир. Скромность доли имущества, отписанного Энн в последний момент (С. Гринблатт делает особый упор на том, что в февральской версии завещания полностью отсутствовало упоминание об Энн [13, с. 145]), служит основанием для вывода о том, что Шекспир был по меньшей мере равнодушен к супруге: из всех упомянутых в завещании только Энн не была названа по имени, а также не удостоилась традиционных для таких документов эпитетов [19, с. 181]. В пользу гипотезы об изначально неудачном браке Шекспира гово-

рят и более старший возраст Энн, и «досрочное» рождение старшей дочери поэта Сьюзен, и отъезд Шекспира из Стрэтфорда. Согласно второй гипотезе, брак Шекспира, напротив, был удачным. Ее сторонники объясняют отъезд Уильяма в Лондон необходимостью спастись от уголовного наказания, подчеркивая отсутствие достоверных сведений о разладе между супругами. Никому не удалось доказать, кто именно воспет в сонетах Шекспира и что речь в них идет о реальных, а не вымышленных отношениях. Наконец, обвинения Уильяма в том, что он не заботился о благополучии жены и детей, ничуть не более основательны, чем утверждения о том, что он посылал деньги родным и периодически навещался в Стрэтфорд [31, с. 90]. Что касается фразы о «второй по качеству кровати», то адепты «счастливой» гипотезы объясняют ее трогательной заботой умирающего о будущем Энн.

Без фактов спор о характере отношений Шекспира к жене утрачивает смысл, но привлекательную тему личной жизни гения, начиная с 1824 г. [21, с. 3], охотно эксплуатирует беллетристика. Наибольшее внимание в ней уделяется лондонскому периоду жизни поэта, но существует и значительная группа произведений, посвященная семейным отношениям Шекспира. Первой к изображению отношений Уилла и Энн обратилась Э. Северн в романе «Энн Хатауэй, или Влюбленный Шекспир» (1845), повествующем об идиллической жизни в Стрэтфорде и напичканном всевозможными домыслами в духе эпохи культа Шекспира. Герои Северн изображены идеальной парой: в Энн совмещаются христианские добродетели и эллинистические идеалы прекрасного, красота Венеры и резвость Гебы, а Уилл отмечен печатью такой чистоты и возвышенности, что ее не смогли бы передать «ни Канова, ни какой-нибудь да Винчи» [28, т. 1, с.3].

Другие викторианские авторы более сдержанны в отношении Энн. В пьесе Э. Хэмли «Похороны Шекспира» (1878) величие скончавшегося гения оттеняется приземленностью погрязшей в быту Энн, в первую очередь заботящейся о том, чтобы присутствовавшие на похоронах ее мужа были как следует накормлены [14, с. 53]. При этом в уста Дрейтона Хэмли вкладывает слова сожаления о том, что Шекспир рано женился [14, с. 48], не оставляющие сомнений в том, что брак Шекспира был ошибкой. Сопоставление

картин, нарисованных Северн и Хэмли, указывает на гендерную специфику подхода к теме: авторы-мужчины менее склонны идеализировать Энн, а также предпочитают видеть в ней источник страданий Барда.

Героизация Энн началась на первой волне женского движения. На рубеже XIX—XX вв. усилился интерес писательниц к ее личности, ее роли в жизни мужа. Сделав ее героиней романа «Возлюбленная Шекспира» (1905), первого псевдобиографического произведения о Шекспире, написанного от лица Энн, С. Х. Стерлинг наделила ее литературным талантом и авантюрной биографией: переодевшись в мужское платье, Энн следует за мужем в Лондон и становится «актером», блестяще играет роль Джульетты перед самой королевой, способствуя успеху мужа, отважно борется с чарами Смуглой Леди и побеждает соперницу, а также спасает мужа, когда завистник Марло делает попытку погубить его [30]. Как соучастницу творческого взлета Шекспира изображают Энн и позднейшие беллетристы, в частности, А. Райэн. Согласно ее версии, Энн также отправилась в Лондон, чтобы поддержать актерскую карьеру Шекспира. Она шила для него театральные костюмы, затем переписывала тексты его пьес, стала его соавтором и, наконец, начала писать за Шекспира [25].

В то же время авторы начала XX в. уже допускали возможность того, что брак Шекспира не был счастливым, зачастую возлагая вину за это на обе стороны. Ф. Хэррис, выведивший характер семейных отношений Шекспира из содержания его пьес [15; 16], признавал, что «Шекспир был жесток по отношению к Энн», но использовал эпитет роог по отношению к обоим супругам, подчеркивая вынужденный характер женитьбы Уильяма. [16, с. 28; 32] Сходная концепция просматривается и в драме Хэрриса «Шекспир и его любовь» (1910), где Шекспир, возвращаясь в блестящем лондонском обществе поэтов и вельмож, не вспоминает о существовании у него семьи и возвращается на родину лишь после двойного предательства, совершенного его возлюбленной Мэри Фиттон (Смуглой Леди) и другом, графом Пембруком. Семья Барда, точнее, его дочери, появляется на сцене лишь в эпилоге: Джудит трогательно ухаживает за умирающим отцом, а Сьюзен убеждает его упомянуть в завещании и Энн, которая была для них с сестрой хорошей

матерью. Ее слова соответствуют эпитафии на могиле Энн, предположительно, написанной Сьюзен или Джоном Холлом по ее просьбе. Однако Сьюзен намекает на то, что в прошлом Энн ревновала Шекспира («Years ago she may have been jealous» [16, с. 176]), т. е. он давал повод, а она страдала. Аналогичным образом оценивается брак Шекспира и в пьесе К. Дейн «Уилл Шекспир: фантазия в четырех актах» (1921), в которой Энн приближается к викторианскому идеалу жены. В то же время ее образ существенно выходит за его рамки: Энн показана способной на сильное чувство женщиной, во имя любви идущей наперекор морали, соблазнительницей и обманщицей [8, с. 23], но всегда любящей, всепрощающей женой, признающей непохожесть своего эгоцентричного мужа на остальных. В ее любви к Уиллу присутствует оттенок материнского чувства, которое вызывает у Шекспира лишь раздражение: «Не мешай мне поступать, как я хочу, и распоряжаться моей жизнью / Так, как я считаю нужным. Я не стану подчиняться тебе / Из-за того, что ты на семь лет старше» [8, с. 20]. Постоянство Энн подчеркивается ее повторяющимися в конце первого акта и в конце пьесы репликами. Отправляясь в Лондон, Уилл отмахивается от ее слов: «Не забывай меня! Тогда, тогда, когда тебе потребуются / руки, готовые обслуживать тебя, и грудь, на которой можно умереть, / Возвращайся ко мне! <...> Я буду ждать» [8, с. 42–43]. Однако когда в финале познавший не только прелести, но и тяготы столичной жизни Шекспир вновь слышит этот призыв [8, с. 130–131], он относится к нему совсем иначе. Считая обоих супругов повинными в том, что их союз не оказался счастливым, Дейн симпатизирует альтруистичной Энн.

Значительную роль в усилении негатива в изображении Шекспира в художественной литературе сыграл Дж. Б. Шоу, один из самых ярких борцов с «бардопоклонством» [29, с. xxxii]. Шоу не только критиковал пьесы Шекспира. Нетерпимый к «идеализму» и застывшим клише, в своей лирической комедии «Смуглая леди сонетов» (1910) он изобразил Барда дерзким и тщеславным снобом, неспособным преодолеть ощущение ущербности своего социального статуса. Образ Шекспира у Шоу следует рассматривать в контексте полемики ирландского драматурга с концепцией сверхчеловека Ницше, как решительный отказ от героизации крупнейших деятелей истории и культуры в литературе.

Англоязычная беллетристика отреагировала на это новыми домыслами о частной жизни Шекспира и «самой загадочной женщины» из его ближайшего окружения — Энн [9, с. 69]. В этой связи стоит обратить внимание на мнение К. Шейл, считающей, что наши представления о жене Шекспира были бы иными, если бы он завещал ей не пресловутую кровать, а чашу, доставшуюся Джудит [27, с. 69]. В самом деле, многие авторы псевдобιοграфических произведений, ассоциируя кровать с плотскими утехами, сходятся во мнении о том, что Энн была чувственной женщиной. Домохозяйкой и «горячей штучкой» [6, с. 223] изобразил ее в романе «Джентльмен из Стратфорда» (1939) Дж. Брофи. Социальный аспект созданного в нем образа Шекспира роднит его с образом Шекспира в «Смуглой леди сонетов» Шоу, написавшего предисловие к первому изданию романа: сын перчаточника получил слишком хорошее образование, чтобы довольствоваться участью провинциального горожанина [6, с. 15]. Ему хочется сравняться с благородными господами, что проявляется в желании одеваться, как подобает джентльмену, и презрении к табакокурению, которое кажется ему занятием, недостойным джентльмена [6, с. 21]. Он никогда не любил Энн, но брак с ней был для него выгоден и желанен как средство самоутверждения, поскольку дядя девушки возражал против такого союза, считая отца Уилла увязшим в долгах. Поэтому уязвленный Уилл соблазнил Энн, вынудив ее семью согласиться на их свадьбу. Энн также показана как девушка с социальными амбициями: она мечтает о браке с «благородным» человеком [6, с. 29], а Уилл с его аристократическими замашками отвечает ее представлению о «благородстве». Брофи изначально внушает читателю мысль об этом браке как о роковой ошибке Уилла, хотя Энн с ее ненасытной сексуальностью и стала одной из его муз, передав свои черты сладострастной героине «Венеры и Адониса» [6, с. 115].

Еще более разнузданный образ Энн появился у Э. Бёрджесса во «Влюбленном Шекспире» (1964). Ненасытная эротоманка («Она осуществляла самые сокровенные и порочные его фантазии, во многих из которых ему было стыдно признаться даже самому себе» [1, с. 66]), она вынуждает мужа бежать из «утомительного рабства в супружеской постели» [1, с. 71]. В этом же ключе движется и

мысль Р. Ная в романе «Миссис Шекспир: полное собрание сочинений» (1993), стилизованном под мемуары Энн, из которых следует, что отъезд Шекспира в Лондон открыл для него не только творческие горизонты, но и прелести греческой любви, благодаря чему и навестившая его в столице Энн, женщина религиозно-защоренная («Я не читала его сочинения. Я читала мою Библию» [20, с. 25]), познала вершины эротического блаженства. Э. Фрид также подчеркивает гиперсексуальность Энн, делая ее любовницей графа Оксфорда, тайно пишущего пьесы для труппы, к которой присоединился Шекспир [11].

Примерно с 1970 г. в псевдобиографической беллетристике наблюдается и тенденция к разрыву понятийной связки «вторая по качеству кровать» — сексуальность Энн. Образ жены Шекспира становится все более привлекательным. Самоотверженной и преданной семье, умеющей скрывать свое горе она изображена в рассказе К. Уиллис «Зимняя сказка» (1987) [32]. Писательницу привлекает часто обсуждаемая в альтернативном шекспироведении хронологическая близость гибели Марло и восхода новой звезды, Шекспира. По версии Уиллис, талантливый, но слишком эгоистичный, амбициозный и напыщенный провинциал Шекспир был убит в Дептфорде друзьями Марло, который, спасаясь от неминуемого ареста, решает воспользоваться этим и «стать Шекспиром», что объясняет быстрый взлет последнего. Перевоплощение Марло происходит безболезненно благодаря его внешнему сходству с убитым. Однако двадцать лет спустя смертельно больной Марло-Шекспир решает пойти на риск и «вернуться» в Стрэтфорд, где Энн сразу понимает, что перед ней самозванец, но кротко принимает его и скрашивает заботой последние месяцы его жизни, не желая разочаровывать детей и внучку, верящих, что их отец и дед наконец-то вернулся домой. Жертвенность Энн подчеркивается и в романе О. Питерсон «Убийство в Стратфорде: версия Энн Хатауэй» (2005), где героиня сама настаивает на немедленном отъезде совершившего преступление мужа из Стрэтфорда [22].

В комедии Э. Роуллендз «Миссис Шекспир... жена поэта» (2005) [24], основывающейся на гипотезе де Фонсека [10], Энн изображена гениальным творцом, подлинным Шекспиром, а ее муж — посредственным актером и сластолюбцем, эксплуатирующим та-

лант жены. При этом Энн органично сочетает профессиональную деятельность с домашними хлопотами, хотя творчество и отвлекает ее от традиционных женских домашних обязанностей («Я писала, когда мне следовало бы заниматься домашними делами... кормить кур... чинить белье... возиться в кладовке...» [24, с. 20-21]).

Реабилитация Энн меняет и отношение беллетристов ко «второй по качеству кровати», преодолевающих представление о ней как знаке неприязни Шекспира к жене, широко известное благодаря Дж. Джойсу. Старые версии о счастливой/несчастливой семейной жизни Шекспира дополняются и перекраиваются. Например, Р. Най, в изображении которого Шекспир предстает плохим мужем («Годами мне приходилось довольствоваться едва ли ни одними посулами», – сетует на него «нелюбимая жена» [20, с. 59; 24]), полагает, что «первая по качеству кровать» Шекспира – та, на которой он предавался любовным утехам с Саутгемптоном, – находилась в Лондоне, а супружеская кровать в стрэтфордском доме была «второй», и ее завещание Энн следует рассматривать как шутку Шекспира, таким образом давшего супруге понять, что он ценил ее эротический пыл и не забыл об их любовных шалостях. О. Питерсон разделяет мнение о том, что в завещании речь идет о стрэтфордской кровати супругов в Нью-Плейс, тогда как «первую по качеству» они заботливо уступили родителям Уилла [22, с. 90]. Очень близок к такой точке зрения оказывается и писатель-литературовед П. Экرويد, уточняющий, что лучшая кровать была зарезервирована для гостей [5, с. 484]. И хотя многие высказываются в том смысле, что в завещании жене «второй по качеству кровати» нет ничего необычного [23, с. 72], приведенные выше трактовки придают ей характер ценного дара.

Принципиально новым в беллетристике последних десятилетий становится мотив «второй по качеству кровати» как тайника. В пьесе «Вторая по качеству кровать» (1970) Т. Келли предположил, что в лежавшую на ней перину осторожный Уильям зашил мешочек с драгоценностями, призванными обеспечить жене безбедное будущее, а также письмо с благодарностью за ту самоотверженность, с которой она в свое время настояла на его отъезде в Лондон.[17] К. Уиллис, также считая «вторую по качеству кровать» тайником, полагала, что в нем хранились рукописи пьес Марло – Шекспира. По версии Э. Роулэндз, в кровати прятала свои рукописи сама Энн.

Выводы. Гипотезы беллетристов, связывающие «вторую по качеству кровать» с исчезнувшими рукописями Шекспира, придают новое измерение позднему периоду жизни Барда. Интуитивные догадки заставляют искать новые смыслы в самой странной фразе его завещания. В этой связи хотелось бы отметить публикацию Д. Фухса, в которой знаменитая кровать предстает как метафора супружеской неверности, раскрывающаяся благодаря аллюзии к супружескому ложу Одиссея. [12, с. 30–33] «Вторая по качеству кровать» может быть прочитана и как аллюзия к «Государству» Платона [2; 3, с. 74], понятная лишь посвященным и однозначно указывающая на то, что бесценные рукописи были завещаны жене Шекспира. Подобные размышления приводят нас к выводу о недостаточности современных представлений о содержании завещания Шекспира, открывая **новые перспективы** прочтения этого документа.

Список использованных источников

1. Берджесс Э. Влюбленный Шекспир. М. Центрполиграф, 2001. 378 с.
2. Бурова И.И. «Вторая по качеству кровать» Шекспира как возможная аллюзия к Платону // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 8-1 (62). 2016. С. 19–21.
3. Бурова И.И. Уильям Шекспир. М.: ОЛМА, 2011. 96 с.
4. Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М.: Международные отношения, 2000. 512 с.
5. Ackroyd P. Shakespeare: The Biography. London: Chatto and Windus, 2005. 546 p.
6. Brophy J. Gentleman of Stratford: A Novel. London: Collins, 1939. 384 p.
7. Chambers E. K. William Shakespeare. A Study of Facts and Problems: In 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1930.
8. Dane C. Will Shakespeare: An Invention in four Acts. London: William Heinemann, 1921. 131 p.
9. Edmondson P., Wells S. The Shakespeare Circle: An Alternative Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 368 p.
10. Fonseka J. P., de. The Plays of Mrs. Shakespeare // G.K.'s Weekly. 3 March, 1938.
11. Freed A. The Beard of Avon. New York; London: Samuel French, 2004. 101 p.

12. Fuchs D. «He Puts Bohemia on the Seacoast and Makes Ulysses Quote Aristotle»: Shakespearean Gaps and the Early Modern Method of Analogy and Correspondence in Joyce's "Ulysses" // *Joyce/ Shakespeare / Ed. L. Pelaschiar. Syracuse (N. Y.): Syracuse Univ. Press, 2015. P. 21–37.*

13. Greenblatt S. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare.* New York: W. W. Norton & Co., 2004. 406 p.

14. Hamley E. *Shakespeare's Funeral // Shakespeare's Funeral and Other Papers.* Edinburgh; London: William Blackwood and Sons, 1879. P. 1–71.

15. Harris F. *The Man Shakespeare and His Tragic Life-Story.* London: F. Palmer, 1909. 425 p.

16. Harris F. *The Women of Shakespeare.* London: Methuen and Co., Ltd, 1911. 288 p.

17. Kelly T. *Second Best Bed: A Romantic Speculation in One Act for Eight Girls.* New York: Dramatists Play Service, Inc., 1970. 72 p.

18. Knapton S. How Shakespeare's "Second Best Bed" Bequest Was an Act of Love [Electronic Resource] // *The Telegraph.* 5 April. 2016. — Mode of access: URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/04/04/how-shakespeares-second-best-bed-bequest-was-an-act-of-love>. (дата обращения: 24.06.2016).

19. Miller Cutting B. *Shakespeare's Will... Considered Too Curiously // Brief Chronicles. Vol. 1. 2009. P.169–191.*

20. Nye R. *Mrs. Shakespeare: The Complete Works.* New York: Arcade Publishing, 2000. 224 p.

21. O'Sullivan M. J. Introduction // *Shakespeare's Other Lives: An Anthology of Fictional Depictions of the Bard / Ed. M. J. O'Sullivan. Jefferson (N. C.); London: McFarland and Co., Inc., 2005. P. 1–24.*

22. Peterson A. *Murder in Stratford: As Told by Anne Hathaway Shakespeare.* Waterville, Maine: Five Star, 2005. 213 p.

23. Rogers J. *The Second Best Bed: Shakespeare's Will in a New Light.* Connecticut: Greenwood Press, 1993. 137 p.

24. Rowlands A. *Mrs. Shakespeare... the Poet's Wife: A Two-Act Comedy.* Colwall: J. Garnet Miller, 2005. 58 p.

25. Ryan A. *The Secret Confessions of Anne Shakespeare.* New American Library, 2010. 480 p.

26. Schoenbaum S. William Shakespeare: A Documentary Life. New York: Oxford University Press, 1975. 273 p.

27. Scheil K. The Second Best Bed and the Legacy of Anne Hathaway // *Critical Survey*. Vol. 21, No. 3, Shakespeare and 'the Personal Story'. 2009. P. 59–71.

28. Severn E. Anne Hathaway; or, Shakespeare in Love: In 3 vols. London: R. Bentley, 1845.

29. Shaw G. B. Three Plays for Puritans. Why for Puritans? // Shaw G. B. Three Plays for Puritans. Chicago; New York: H.S. Stone and Co., 1901. P. v–xxxviii.

30. Sterling S. H. Shake-speares Sweetheart. London: Chatto and Windus, 1907. 232 p.

31. Wells S., Taylor G., Jowett J., Montgomery W. William Shakespeare, a Textual Companion. New York; London. W.W. Norton & Co., 1997. 688 p.

32. Willis C. Winter's Tale // *Impossible Things: Eleven Stories from One of the Most Creative Minds in Science Fiction*. New York: Bantam Spectra, 1994. P. 224–251.

УДК 821.161.1.09 «18»

МИФЫ У М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И МИФЫ О М.Ю. ЛЕРМОНТОВЕ: КОГНИТИВНО-КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

И.Ф. ГОЛОВЧЕНКО,

кандидат юридических наук, доцент,
начальник научно-исследовательского отдела управления научной работы
ФГБОУ ВО «Пятигорский государственный университет»,
тел. +7 905 419 53 41, e-mail: cabezchenko@gmail.com.

Л.В. ВИТКОВСКАЯ,

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой языкознания,
русской филологии, литературного и журналистского мастерства
ФГБОУ ВО «Пятигорский государственный университет»,
тел. +7 903 444 30 59, e-mail: lvv23@yandex.ru.

Аннотация

Головченко И.Ф., Витковская Л.В. Мифы у М.Ю. Лермонтова и мифы о М.Ю. Лермонтове: когнитивно-концептуальная интерпретация.

Лермонтов, с полным основанием воспринимаемый как наш современник, остается и мифом, и прежним любимым автором, впитавшим мифологию многих эпох и народов и создавшим неповторимый художественный мир, в свою очередь породивший немало мифов.

Значение мифа в сочинениях М. Ю. Лермонтова и мифов о самом авторе видится в начале XXI века в том, что миф, представляя собой единство познания окружающего мира и осознания роли человека в природе, является основой их когнитивно-концептуальной интерпретации.

Ключевые слова: миф, мифологизм, поэтика, лермонтовский миф, лермонтоведение.

Summary

Golovchenko I.F., Vitkovskaya L.V. Myths in M.Ju. Lermontov: Cognitive-Conceptual Interpretation.

Lermontov, justifiably, perceived as our contemporary, remains a myth, as always a favourite writer, who absorbed the mythology of many epochs and peoples and created an inimitable artistic world which, in its turn, gave rise to quite a lot of myths.

The meaning of the myths in M.Y. Lermontov's works, as well as the myths about the Author himself is seen at the beginning of the 21st century as a unity of understanding

the world and realizing the human role in nature creates the foundation of their cognitive and conceptual interpretation.

Keywords: *myth, mythologism, poetics, lermontov's myth, lermontov studies.*

Взаимовлияние и связь литературы и мифа осуществляется, как известно, во все периоды развития мирового искусства, которое вообще немислимо без мифологии, сконцентрировавшей мудрость представлений человека о мире, к тому же содержащих в себе образно-творческое начало.

В отечественном литературоведении проблема «Литература и мифология» приобретает научную актуальность, начиная с 80-х годов XX века, Мифологизм, мифотворчество, мифопоэтика – без данных понятий современная наука о литературе не обходится.

Распространение мифа в искусстве связывают в России со становлением романтизма, с демонизмом романтической культуры, с присущим данной системе историзмом, а также с наличием содержательных и идеологических аспектов. Миф оказался весьма значимым и довольно широко используемым элементом в поэтике М.Ю. Лермонтова. Многократно применяемой основой формирования лермонтовского мифологизма оказываются античная и славянская мифологии, фольклор, библейские сюжеты, восточные предания и, конечно, кавказский эпос и мифология. Использование мифопоэтических мотивов в художественной картине мира поэта способствует расширению идейно-тематического разнообразия и выработке специфической образности

Мифологизм поэтики Лермонтова начинает формироваться в ранней лирике, для которой характерно привлечение образов библейской космологии («Земля и небо», «Мой дом», «Бой», «Смерть»), использование прямых заимствований отдельных мотивов и мифологем («Ангел», «Азраил», «Ангел смерти»). В отрывках поэмы «Олег» (1829), в поэме «Последний сын вольности» (1830–1831) упоминаются такие славянские божества, как Диди-Ладо, Лада, Стрибог, Чернобог. Нередко в поэзии 1829–1830-ых годов появляются образы античной мифологии (музы, парки, зефиры, грации, а также Вакх, Диана, Купидон, Феб и др.). В «ночной» лирике Лермонтова («Ночь», «Ночь, 1», «Кладбище», «Смерть») выражается осознание разрушения личностного микрокосмоса после физической смерти и жажда абсолютного бессмертия, с другой стороны,

представление о бессмертии проявляется в обретении единства с природным миром. Поэта привлекает фантастическая сторона известных мифов, которые воплощены в незавершенной ранней романтической поэме «Азраил» (1831).

Емкость сюжетов и композиционная многослойность в лирике последнего пятилетия 1837–1841 гг. объясняется обращением к архаическим комплексам мифов о мировом древе («Листок», «Ветка Палестины», «Три пальмы»), о стихиях («Дары Терека»), о силе оружия («Кинжал», «Поэт») и др. Естественно, особенный интерес поэт проявляет к фольклору и мифам народов Северного Кавказа, к эпосу нартов, к кавказской демонологии, что находит отражение прежде всего в поэмах «Измаил Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек», «Мцыри» и многочисленных стихотворениях («Тебе, Кавказ, суровый царь земли». «Кавказ», «Кавказу», «Крест на скале» и др.).

Темы балладной фантастики 1839–1841 гг. своим истоком обычно имеют определенную мифологию, чаще всего связанную с мотивами очеловечивания природных сил и возвращения умершего («Воздушный корабль», «Любовь мертвеца»). Мифологический мотив ухода в иной мир находит глубокое философское отражение в стихотворении «Выхожу один я на дорогу», в котором представлено «пересечение всех пластов бытия» (Н.А. Бердяев), а тема «смерть-сон» обращена в вечность и обладает глобальным творческим потенциалом и предсказуемыми вариантами концептуальной интерпретации. Проходящая через всю лермонтовскую лирику тема сна и покоя приобретает онтологический смысл [8, с. 301–302]. Метафоричность и символичность его мифологической логики нередко выражается в семантизируемых оппозициях [1; 2].

Художественная литература, конечно, является не только особой сферой функционирования общекультурных мифов, она способна рождать новые мифы. Характерно, что, с одной стороны, миф выступает в качестве кода определенных значений, становится средством эмблематики и регулирования культурной памяти, но, с другой стороны, любое изменение мифа оказывается значимым для выработки концепции конкретного текста, а также нередко выходит за его рамки и превращается в часть общекультурного мифа, что убедительно подтверждает творчество и судьба Лермонтова [7; 5].

Одним из видов мифотворчества автора «Демона» становится создание им автобиографического мифа, основанного на убеждениях о шотландских и испанских корнях рода Лермонтовых, что обусловило формирование эстетизированного мифа о поэте.

Но до настоящего времени феномены лермонтовского мифологизма и мифов о Лермонтове не изучены в полном объеме, хотя отдельные аспекты данных проблем были исследованы и даже описаны довольно подробно [6; 4]. Эта тема требует современного целостного рассмотрения и лермонтоведы осознают, что настало время создания «лермонтовской мифологической энциклопедии»: «Ведь пока миф творится, он еще не осознается как миф; кодификация начинается, когда эпоха завершена. И, похоже, мы стоим перед такой задачей» [3, с. 254].

Миф не знает категорий начала и конца. Каждая эпоха рождает свои мифы, естественно, что любой автор, пишущий о Кавказе, творит свой миф о нем и о Лермонтове, вписавшем в кавказский текст свои уникальные страницы (русские на Кавказе, кавказцы на Кавказе, русские о Кавказе, кавказцы о русских, кавказцы о кавказцах). Кстати, благодаря мифологической составляющей творческого наследия Лермонтова и мифам о нем, до настоящего времени формируются мифы о Кавказе и о Пятигорске.

В русской культуре общепризнано, что лермонтовский миф, наряду с пушкинским, представляет самое емкое и выразительное явление подобного рода. Проблема «Лермонтовский миф в русской литературе» в начале XXI века обладает немалой актуальностью и направлена на осознание роли наследия Лермонтова для последующего развития русской культуры [5]. Перед современным лермонтоведением стоит задача установить истоки и процессы зарождения лермонтовского мифа, описать специфику бытования автобиографического мифа Лермонтова, рассмотреть особенности восприятия его личности в конкретные эпохи и проследить, как с течением времени изменяется миф в зависимости от трактовки образа Лермонтова. Литературоведам предстоит дать подробный анализ процессам мифологизации этого уникального явления. С образом Лермонтова связаны такие концепты, как Кавказ, Пушкин, творчество, горы, смерть, небо, Демон, Печорин, война, ссылка и пр., присутствующие во всех эпохах и у авторов различных школ и направлений.

Развитие лермонтовского мифа в русской литературе отражает использование разными авторами реминисценций, цитат, аллюзий, ритмических схем, тем, образов и героев Лермонтова, что позволяет выделить характерные случаи функционирования имени Лермонтова в текстах: Лермонтов-поэт, Лермонтов-миф, Лермонтов-образ, созданный в процессе личного мифотворчества автора.

Лермонтов, являясь нашим современником, остается и мифом, и прежним любимым автором, впитавшим мифологию многих эпох и народов и создавшим неповторимый художественный мир, в свою очередь породивший немало мифов. Как всякий подлинный миф, миф о Лермонтове представляет собой концепцию, модель человеческой личности, построенной на соотношении художественной и научной биографий поэта, предопределяющем когнитивно-концептуальную направленность интерпретации наследия любимого русского автора.

Значение мифа в сочинениях М.Ю. Лермонтова и мифов о самом авторе видится в начале XXI века в том, что миф является основой их когнитивно-концептуальной интерпретации, так как представляет собой единство познания окружающего мира, осознания роли человека в природе, а главное – его самопознания.

Список использованных источников

1. Азадовский М.К. Фольклоризм Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44, 1941.
2. Асмус В.Ф. «Круг идей Лермонтова». М., 1941.
3. Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. М., 2002.
4. Журавлева А.И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник МГУ. Сер.9. Филология. М., 2001, №6.
5. Кудряшова А.А. Лермонтовский миф в русской литературе. МГУ. М., 2007.
6. Маркович В.М. Лермонтов и его интерпретаторы // М.Ю. Лермонтов pro et contra. СПб, 2002.
7. Труайя А. Странная судьба Лермонтова. М., 2000.
8. Шемелева Н.М. Мотивы. Покой // ЛЭ. М. 1981.

УДК 82.09

ДИЗЕЛЬПАНК КАК ФОРМА АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ю.Е. ПАХОМОВА,

*магистрант 2-го года обучения, кафедра методики преподавания
филологических дисциплин, Таврическая академия, Крымский федеральный
университет имени В.И. Вернадского, 295007, Симферополь, проспект
Академика Вернадского, 4, тел. +7 (978) 78-178-79, e-mail: felisiscat@gmail.com*

Аннотация

Пахомова Ю.Е. Дизельпанк как форма альтернативной истории в современной российской литературе.

Данная статья посвящена феномену «роман альтернативной истории» в современной российской научно-фантастической прозе. Цель работы – обзор российской и зарубежной критики по проблеме определения явления альтернативной истории в литературе, а также выявление жанровых особенностей дизельпанка как одной из форм альтернативной истории в российской прозе XXI в. Исследование проводилось на материале фантастических романов «Из Америки – с любовью» В. Серебрякова, А. Уланова и «Крест на башне» В. Уланова.

Актуальность темы исследования обусловлена недостаточной изученностью дизельпанка как формы альтернативной истории в российском литературоведении. Для решения этой задачи прежде всего рассмотрим различные варианты трактовки понятия «альтернативная история» в работах современных российских и зарубежных исследователей.

Ключевые слова: альтернативная история, дизельпанк, научная фантастика, Уланов, Серебряков.

Summary

Pakhomova Y. Y. Dieselpunk as a Form of Alternative History in a Modern Russian Literature.

Given article is devoted to the phenomenon of «alternative history novel» in a modern Russian science-fiction prose. The purpose of the work is a review of the Russian and foreign critics on the definition of the phenomenon of alternate history in literature, and also revealing of dieselpunk features as a form of alternative history in the Russian prose of the XXI century. The research was conducted on the material of science fiction novels «From the United States with love» by V. Serebryakov and Alexander Ulanov, and «Cross on the tower» by V. Ulanov.

Actuality of the research topic due to insufficient knowledge of dieselpunk as a form of alternative history in the Russian literary studies. To solve this problem, first of all, we look at the various options for the interpretation of the concept named «alternative history» in the works of modern Russian and foreign researchers.

Key words: alternative history, dieselpunk, science fantasy, Ulanov, Serebryakov.

Данная статья посвящена феномену «роман альтернативной истории» в современной российской научно-фантастической прозе. Цель работы – обзор российской и зарубежной критики по проблеме определения явления альтернативной истории в литературе, а также выявление жанровых особенностей дизельпанка как одной из форм альтернативной истории в российской прозе XXI в. Исследование проводилось на материале фантастических романов «Из Америки – с любовью» В. Серебрякова, А. Уланова и «Крест на башне» В. Уланова.

Актуальность темы исследования обусловлена недостаточной изученностью дизельпанка как формы альтернативной истории в российском литературоведении. Для решения этой задачи прежде всего рассмотрим различные варианты трактовки понятия «альтернативная история» в работах современных российских и зарубежных исследователей.

Автор рецензий, критических и публицистических статей, посвященных литературным процессам в современной фантастике, С.В. Соболев понимает альтернативную историю как моделирование вероятного исторического развития, если бы в «точке дивергенции» (точке расхождения), события пошли по иному пути [3]. Ученый также описывает три основных положения альтернативной истории: первое заключается в том, что до точки расхождения история должна быть соответствовать реальной; второе положение определяет биологический вид – должна описываться история людей, а не животных или несуществующих существ; третье же заключается в том, что история до точки расхождения должна в определенной мере совпадать с известной нам версией [3].

Российский писатель-фантаст и литературный критик, эссеист и переводчик, составитель сборников и книжных серий А.Д. Балабуха, писавший в соавторстве с А.А. Щербаковым под псевдонимом Н.Ф. Александрева, отзывался о жанре альтернативной истории, как таком, в котором авторы «упражняются в начатках абстрактного мыш-

ления» и «отключаются от воспаленных проблем современности, создавая при этом, правда, новые проблемы новых миров» [4].

Русский писатель, поэт, публицист, журналист и литературный критик Д.Л. Быков так определяет понятие «альтернативная история»: «Альтернативная история – это классическое порождение постмодернизма, отрицающего любую правоту как таковую и утверждающего равноправие всех точек зрения» [2]. Одной из ее функций, по мнению автора, является манипуляция общественным сознанием.

Австралийский литературный критик и создатель «Энциклопедии научной фантастики» П. Николс считает, что «настоящая альтернативная история должна быть значимой, иначе зачем ей быть вообще?» Он рассуждает о значении альтернативной истории в научной фантастике и приходит к выводу о необходимой радикализации данного жанра, о том, что каждый момент в альтернативной мире должен быть таким же значимым, как и одиночный выстрел в фильме-нуар 1940-х годов, где каждая деталь показана с какой-либо определенной целью [7].

Американский писатель-фантаст М. Лейнстер одним из первых в научной фантастике выдвинул принцип «альтернативных историй», который заключается в том, что «двигаясь вперед во времени, мы попадаем в лишь одно из многих возможных будущих. Существуют сразу несколько «целей» нашего путешествия во времени, и мы не вольны выбирать среди них, поэтому оказываемся лишь в одной-единственной. Вместе с тем все другие, оставшиеся нам неизвестными, потому что к ним ведут дороги, на которые мы не ступали, - столь же реальны, как и наш собственный мир» [8].

Английский философ М. Банзл различает следующие родственные жанры в рамках понятия «альтернативная история» в научно-фантастических романах: криптоистория, контрфактическая история, альтернативная биохимия и альтернативная география, постапокалиптика, дизельпанк и стимпанк. Особенностью криптоистории является то, что в ее событиях принимают участие некие магические или фантастические для нашего времени силы – пришельцы или маги. Контрфактическая история повествует об исторических событиях, прямо противоположных реальным; в условиях альтернативной биохимии на Земле распространены иные природные условия – атмосфера, более высокая или низкая температура и т.д.,

а альтернативной географии – иные материки, континенты, моря и океаны [5]. Также М. Банзл выделяет постапокалиптику (в данной жанровой разновидности романа альтернативной истории изображается жизнь цивилизации, пережившей глобальные катаклизмы), а также стимпанк и дизельпанк. Особенностью последних является то, что их авторы, фокусируясь на жизни обществ XIX–XX в.в., воссоздают их или внешне на них похожие [5].

Несмотря на отсутствие всеобъемлющей и универсальной классификации фантастики, существуют несколько попыток систематизировать ее формы, направления и жанры. Так, российская писательница и журналист Е.И. Афанасьева составила на сегодняшний день одну из самых полных классификаций научно-фантастической литературы, основанную на различных подходах к ее созданию:

- сюжетно-тематический принцип создания фэнтези (эпическое фэнтези, тёмное фэнтези, мифологическое фэнтези, мистическое фэнтези и романтическое фэнтези);
- национальная специфика научно-фантастической литературы (скандинавское, славянское и монгольское фэнтези);
- критерий времени действия в фэнтези (далекое будущее, городское фэнтези и историческое фэнтези);
- аксеологическая плоскость (противопоставляется героическое (максимально положительная оценка героя) и юмористическое (пародийно-сатирическая отрицательная оценка героя) фэнтези);
- мировоззренческое начало в научно-фантастической литературе (христианское (сакральное) фэнтези, техномагия (science fantasy) и «философский боевик» (термин Генри Лайона Олди по отношению к своим собственным произведениям) [10];
- адресат произведения (выделяется только один жанр: детское фэнтези) [1].

Украинский литературовед, критик и писатель-фантаст Михаил Иосифович Назаренко разработал иную видовую классификацию фантастики, он делит ее на восемь жанров:

- 1) пограничная зона (литература, где затруднительно установить наличие фантастического элемента);
- 2) чистая фантастика (фантастическое допущение не имеет ни научного, ни волшебного обоснования);

3) религиозная фантастика (фантастическое допущение основано на божественном вмешательстве);

4) мистика (фантастическое допущение основано на сверхъестественном без использования религии);

5) альтернативная история;

6) научная фантастика;

7) фентэзи;

8) научное фентэзи [9].

Так как на данный момент не существует единой классификации, на которую можно опираться, мы можем обращаться к вышеизложенным жанровым разновидностям одновременно.

Следует сказать, что появление такой жанровой разновидности альтернативной истории, как дизельпанк, произошло сравнительно недавно. Он обращается к событиям межвоенного периода времени, примерно 40-х, 50-х годов, с ярко выраженными технологиями того времени – появляются устройства и машины, работающие на двигателе внутреннего сгорания, показывающие силу и движение современной техники на тот момент времени [11].

Рассмотрим, какие дизельпанковые элементы присутствуют в исследуемых нами российских романах, позволяя причислить их к указанной жанровой разновидности романистики альтернативной истории.

Фантастический роман В. Уланова в соавторстве с В. Серебряковым «Из Америки – с любовью» можно смело назвать контрфактической историей с элементами дизельпанка. В нем излагаются события, прямо противоположные реальным – несмотря на несколько сдвинутые временные рамки (70-е годы XX-го века): в мире главенствующим государством является Российская империя, территория которой раскинулась на трех континентах, от Варшавы до снегов Аляски и от Архангельска до Порт-Артура. А такое государство как США является третьестепенным, с множеством внутренних проблем.

Одним из ярчайших элементов дизельпанка в данном романе являются главные герои – специальные агенты Российской империи Сергей Щербаков и его напарник Анджей Забродский, которые расследуют убийства, борются с внешним врагом и успешно побеждают его. Как и полагается героям дизельпанка, в их распоряжении находятся новейшие технологии современности, а также им регулярно сопутствует удача, даже в самых критических ситуациях.

Также одним из основополагающих элементов дизельпанка в данном романе является активное использование технологий, свойственных эпохе дизеля: машины и самолеты, субмарины, экспресс-поезда, атомная энергетика. В романе описывается новый металл – рутений: нестойкий, самый капризный и не самый полезный из платиновых металлов, основной областью его применения было изготовление памятных медалей академии и Императорского общества содействия наукам. Этот металл тормозит цепную реакцию и поэтому вторичная переработка урана и плутония становятся сущим бедствием.

Точкой дивергенции в данном романе является, по всей видимости, начало XX-го века, в котором не произошло ни событий 1917 года в России, ни мировых войн, что и позволило существовать такой форме государства, как Российская империя.

Еще один фантастический роман В. Уланова «Крест на башне» также можно отнести к такой жанровой разновидности альтернативной истории, как контрфактическая история. Здесь действие происходит в 50-е годы XX-го века, что вполне соответствует канону дизельпанка. Однако, в данной истории Германия не потерпела поражения в Первой мировой войне, а в России также не было Октябрьской революции. Спустя три десятка лет началась новая мировая война - ведущие страны не смогли справиться с внутренними проблемами — началось всё с мятежей и революции в Великобритании, но вскоре развал настиг и Францию, и Германию, и Россию, и США. Именно событиям гражданской войны в России и посвящен этот роман. Немаловажной чертой дизельпанка в нем является постоянная атмосфера войны, все события, все человеческие взаимоотношения (дружба, любовь) подчиняются военным действиям и за счет этого выглядят довольно ярко. С завидной периодичностью в повествовании появляются названия машин - турбокоптеры, дирижабли, генератор Бош Гэ-тэ-эль-эн, панцерная пехота, что также позволяет читателю окунуться в дизельпанковскую эпоху и прочувствовать именно военную мощь того времени. Так как дизельпанк – это именно межвоенная эпоха, то подобные громоздкие, мощные машины одновременно подчеркивают как и образы враждебности, силы, противостояния, так и появление новых, нетривиальных изобретений.

Главные герои - немецкий унтер-офицер Эрих Восса и русский офицер Николай Береговой - вполне соответствуют образу героя дизельпанка, хоть и сюжетно противопоставляются друг другу.

Итак, можно прийти к выводу, что в современной российской литературе альтернативная история представлена в основном в форме альтернативно-исторической научной фантастики, неотъемлемой чертой которой является именно дизельпанк. Наиболее яркими элементами дизельпанка в российской литературе являются проявления межвоенных настроений, временных рамок и наличия дизельных машин и технологий, что позволяет читателю окунуться в мир прошедшей эпохи и лучше прочувствовать мотивы героев и сюжетную цепочку.

Также мы понимаем, что деление на различные жанровые разновидности довольно условно, так как одно и то же произведение может сочетать в себе элементы сразу нескольких видов фантастики. Но все же в качестве жанровой разновидности в данных романах распространена контрфактная история, в которой события излагаются прямо противоположно реальным, однако, именно криптоистория, является одним из главнейших типов альтернативной истории, так как позволяет привнести в повествование именно фантастику, со своими невероятно удачливыми героями и специфическими событиями, которые вряд ли бы могли произойти на самом деле.

В каждом романе присутствуют «ключевые точки» альтернативной истории - это величайшие битвы и войны: Первая мировая война, Вторая мировая война, в частности, в российской литературе одной из популярных «ключевых точек» является революция 1917 года, что мы можем увидеть на примере исследуемого материала. Нам необходимо обращаться к данным точкам, так как понимание и трактовка сюжета напрямую зависит от известных нам исторических данных.

Альтернативная история описывает несостоявшиеся пути развития истории нашего мира, его науки, техники и социального прогресса, но в результате можно прийти к следующему выводу: люди все равно остаются людьми при любых обстоятельствах, т. е. сохраняют общечеловеческую мораль и борются со злом и несправедливостью.

С нашей точки зрения перспективным представляется исследование различных жанровых разновидностей альтернативной ис-

тории, например, стимпанк и киберпанк, также в качестве материала исследования перспективными являются современные научно-фантастические романы российских авторов.

Список использованных источников

1. Афанасьева Е. Жанр фэнтези: проблемы классификации // Раритет. – Самара, 2009. – С. 88.
2. Быков Д. Другой альтернативы у нас есть! // «Полдень, XXI век». – Москва, 2003. – С. 3.
3. Соболев С. Альтернативная история: пособие для хронохичайкеров // «Крот». – Липецк, 2006. – С. 232.
4. Столетие «еслибистов»: [Предисловие] / В соавт. с А. Щербачевым под коллективным псевдонимом «Н.Ф. Александреев» // Марк Твен. Янки из Коннектикута при дворе короля Артура; В. Гришгорн, И. Келлер, Б. Липатов. Бесцеремонный роман // Художественная литература. – СПб, 1991. – С. 5.
5. Bunzl M. Counterfactual History: A User's Guide // Oxford University Press. – Oxford, 2004. – 845 p.
6. Hanegraaff W.J. Fiction in the Desert of the Real: Lovecraft's Cthulhu Mythos' // Aries. – London, 2007. – Vol. 7 (1). – P. 85–109.
7. Nicholls P. The Encyclopedia of Science Fiction: an Illustrated A to Z // HarperCollins Publishers Ltd. – Granada, 1979. – P. 672.
8. Гаков В. Первый контакт // Книжная полка. – 2015. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://books.rusf.ru/unzip/add-2003/xussr_gk/gakovv64.htm?2/2 (дата обращения 13.09.2016).
9. Назаренко М. Опыт классификации фантастических жанров // Лаборатория фантастики. – 1999. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php> (дата обращения 30.09.2016).
10. Олди Г.Л. Краткий обзор русскоязычной фантастики // Статья Г.Л. Олди. – 1997. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oldie.ru/ru/works/2009-11-28-08-04-07/61—h-h.html> (дата обращения 16.09.2016).
11. Piecraft Mr. Article: History of Dieselpunk [Electronic Resource] // Gatehouse Gazette. – 2008. – Mode of access: URL: <https://dieselpunksencyclopedia.wordpress.com/a-3-history-of-dieselpunk/> (дата обращения 05.09.2016).

УДК 821.512.161 – 31.09

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РАССКАЗОВ С.Ф. АБАСЬЯНЫКА

А. ШАХИН,

*кандидат филологических наук, доцент кафедры восточной филологии,
Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени
В.И. Вернадского, 295007, Симферополь, проспект Академика Вернадского, 4,
тел. +7 9788574687, e-mail: alaaddinsahin@yahoo.com*

Аннотация

Шахин А. Пространственно-временная организация рассказов С.Ф. - Абасьяныка.

Цель данной статьи – выявление особенностей пространственно-временной организации рассказов выдающегося турецкого писателя XX века Саита Фаика Абасьяныка. Организация художественного хронотопа рассмотрена на материале рассказов «Sultan Mahmud türbesinin kurbunları» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»), «Ayaklar olsaydı» («Если бы у него были ноги»), «İyilik unutulmaz» («Добро не забывается») с помощью сравнительно-исторического, типологического и генетического методов анализа. Хронотоп в рассказах С.Ф. - Абасьяныка формирует образ реального и ирреального городского мира, в котором обитает герой, готовит читателя к восприятию ритма и смысла общего повествования, передаёт в целом атмосферу Стамбула и психологическое состояние жителей города.

Ключевые слова: Стамбульский текст, пространство, время, хронотоп, городской текст, рассказ, пространственно-временная организация.

Summary

Shahin A. Spatio-Temporal Organization of S.F. Abasıyanık's Stories.

The purpose of the article is to identify the features of spatio-temporal organization of stories by the outstanding Turkish writer of 20 century, Sait Faik Abasıyanık. The organization of artistic chronotope was examined on the materials of the stories such as «Sultan Mahmud türbesinin kurbunları» («Sultan Mahmud's mausoleum's lead»), «Ayakları olsaydı» («If I had legs»), «İyilik unutulmaz» («Kindness is never forgotten») via comparative-historical, typological and genetic methods of analysis. Chronotope in S.F. Abasıyanık's stories forms the image of the real and the surreal urban world, in which the protagonist lives, prepares the reader to perceive the rhythm and the general sense of the narrative, transmits the Istanbul's atmosphere and the psychological state of the inhabitants of the city.)

Keywords: Istanbul text, space, time, chronotope, city text, narrative, spatio-temporal organization.

Время и пространство являются одними из самых знаковых категорий в литературоведении. Категории времени и пространства исследовались в трудах целого ряда выдающихся учёных: О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачёв, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, В.В. Виноградов, В.Я. Пропп, Б.А. Успенский, В.Б. Шкловский и др.

Как известно, пространственно-временная система, по М.М. Бахтину, хронотоп, является именно той категорией, которая способствует глубокому постижению строения сюжета, своеобразия композиции и архитектурной логики художественного произведения. М.М. Бахтин отмечает, что литературно-художественный хронотоп характеризуется совмещением временных и пространственных примет: «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, с. 235]. Взаимообусловленность и взаимопроникновение времени и пространства приобретает доминирующее положение среди основополагающих параметров при рождении целого художественного произведения. «...В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [1, с. 235], ” подчёркивает М.М. Бахтин.

Хронотоп литературного произведения представляет собой сложную структуру. Эта структура усложняется в том случае, когда анализу пространственно-временного аспекта поэтики подвергается произведение крупного жанра романа. В случае же изучения хронотопа рассказов необходимо учитывать хронотоп таких включений, как вставные конструкции в виде размышлений или мечтаний героев. Особенное значение для интерпретации идейного смысла произведения приобретает пространство как «прасимвол культуры», о котором в трактате «Закат Европы» (1918) впервые пишет О. Шпенглер [5]. Согласно рассуждений философа, пространство связано с категориями жизни и смерти, времени и судьбы, и понять человека без понимания окружающего его мира, его чувства времени невозможно [5, с. 315].

Целью данной статьи является выявление особенностей пространственно-временной организации рассказов выдающегося

турецкого писателя XX века Сайта Фаика Абасьяныка. Актуальность обращения к данному аспекту организации литературного текста обусловлена отсутствием обобщающих комплексных работ о пространственно-временных параметрах урбанистической поэтики, к которой обращается автор.

Важно учитывать в анализе произведений С.Ф. Абасьяныка тот факт, что художественное пространство может не совпадать с местом действия, поскольку «локальный интерьер, пейзаж раскрываются в окружающий мир средствами ретроспекции (воспоминания, сны, мечты)» [2, с. 714]. Художественное пространство рассказов «Sultan Mahmud türbesinin kurbunları» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»), «Ayakları olsaydı» («Если бы у него были ноги»), с одной стороны, передаёт хронотоп Стамбула или достаточно крупного города, как это происходит в и рассказе «lyilik unutulmaz» («Добро не забывается»). С другой стороны, нужно отметить, что пространственно-временные координаты выстраивают общую атмосферу (В.Н. Топоров) города. Кроме того, как отмечал П.А. Флоренский, рассуждая о специфике художественного пространства, оно – «не одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само – своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение. Предметы как „сгустки бытия“, подлежащие своим законам и имеющие каждый свою форму, довлеют над пространством, в котором они размещены, и они не способны располагаться в ракурсах заранее определённой перспективы» [4, с. 94]. Заранее определённой перспективой является в художественных произведениях, например, внедрённые автором в текст мечтания и фантазии, возникшие у персонажей, которые существуют в контексте внутренней жизни художественного мира.

В данной работе при изучении городского текста мы исходим из предложенного В.Н. Топоровым тезиса, согласно которому «городской текст это то, «что город говорит сам о себе – неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли и чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки. Эти тексты составляют особый круг. Они самодостаточны: их составители знают, что нужное им не может быть пе-

редоверено официальным текстам „высокой культуры» [3, с. 368]. Проявляться этот городской текст может имплицитно и эксплицитно. Это же условие сохраняется и для выстраивания пространственно-временной структуры повествования рассказов С.Ф. Абаस्याныка.

В случае, когда пространство и время, например, проявляются эксплицитно, мы можем без труда определить те или иные координаты хронотопа в повествовании. Так, в рассказе «Sultan Mahmud türbesinin kurpunlarý» («Свинец мавзолея Султана Махмуда») мы совершенно определённо можем выделить такие приметы, делимитирующие пространство и время:

- территория парка («Parklarý dolapýyorlar, sinemalarýn karýlarýnda resimlere bakýyorlardý» («Они гуляли по паркам и рассматривали афиши в кино» [7, с. 42; «Sultan Mahmud türbesinin kurpunlarý» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»));

- решётки, за которыми находится мавзолей Султана Махмуда и вечернее время («Saatler bir saat ileri alýnmadan önce, yedi ile sekiz aralarýnda, ortalýđýn alaca karanlýktan siyaha döndüdü akþamlarýn birinde, Sultan Mahmut Türbesi'nin önünden geçiyorlardý. Ellerini böyle uzatabilecek bir yükseklikte bir kurpun parçasýnýn, Sultan Mahmut Türbesi'nin parmaklýklarý izerinden sarkýđýný gördüler» («Еще до того, как время перевели на час вперед, где-то между семи и восьми вечера, когда сумерки смешиваются с темнотой ночи, они проходили мимо мавзолея Султана Махмуда. Они заметили, что на расстоянии вытянутой руки, над решетками мавзолея свисает кусок свинца» [7, с. 42; «Sultan Mahmud türbesinin kurpunlarý» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»)); («Pencereye filan týrmanmadýk. Zaten kurpunlar elimizin yetipeseđi bir yerdeydi. Gayet kolaylýkla elimizle söküp aldýk» («Мы не залезали ни на какое окно. Свинец и так лежал на расстоянии, до которого можно было дотянуться рукой. Мы с легкостью содрали его руками» [7, с. 43; «Sultan Mahmud türbesinin kurpunlarý» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»));

- время кражи вечернее, наиболее удобное для преступления («Ýine bakýyorlar ki, ortalýk ереусе kararmýþ, gelen geçenler azalmýþ. Kimse ipin farkýnda deđil. Bir, bir daha, bir daha koparýyorlar» («Глядят, опять стемнело, на улице никого нет, прохожих мало.

Никто не в курсе происходящего. Вот они и сдирали еще кусок за куском» [7, с. 43; «Sultan Mahmud türbesinin kurpunları» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»)]; («Üç gün sonra tekrar Sultan Mahmut Türbesi'ne damlıyorlar. Yine saat yedi sekiz sýralarıdır. Yine ses seda kesilmiştir.» («Через три дня они опять направились к мавзолею Султана Махмуда . Опять часов в семь-восемь вечера. Снова, когда никого не было» [7, с. 43; «Sultan Mahmud türbesinin kurpunları» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»)]; («Akşam vaktiydi.» («Было вечернее время» [7, с. 44; «Sultan Mahmud türbesinin kurpunları» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»)]; («Saat yedi sularında bu ikisi geldiler. <...> Yine o gece gidip Necati'yi de evinde yakaladım» («Где-то около семи часов пришли эти двое. <...> В тот же вечер я отправился домой к Неджати и задержал его» [7, с. 45; «Sultan Mahmud türbesinin kurpunları» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»)]);

· место, где Неджати и Мисак прятали краденый свинец («Bunları Necati'nin evinde saklıyorlar. Ertesi gün Necati'nin annesinin evde olmadı bir sırada, bir mangalın üstüne tencere konuyor» («А прятали они их в доме Неджати. На следующий день, пока матери Неджати не было дома, она поставили казан на огонь» [7, с. 43; «Sultan Mahmud türbesinin kurpunları» («Свинец мавзолея Султана Махмуда»)]);

Примечательным, на наш взгляд, является то, что в рассказе совершенно чётко определяются координаты пространства и времени, однако, панорамных картин городского пейзажа или городского ландшафта нет. Мы склонны объяснить этот факт тем, что С.Ф. Абасыянык, в первую очередь, стремился изобразить чаяния и страдания «маленького человека» – жителя Стамбула. Именно поэтому частности, с одной стороны, дают общее представление о мегаполисе. Образ Города Стамбула даётся автором с близкого расстояния, на примере упоминания частных, временного расстояния в один-три дня. «Близорукость» оптической картины Стамбула выполняет дополнительную функцию для характеристики героев повествования Неджати и Мисака.

Обратимся к анализу пространственно-временной организации в рассказе С.Ф. Абасыяныка «Ayakları olsaydı» («Если бы у него были ноги»), которая представляет собой специфическую хроно-топную структуру.

В рассказе автор предлагает читателю окунуться в атмосферу города, пройдя с ним виртуально по некоторым улочкам Стамбула Юксекалдырым и Алагейик. Повествователь, обращаясь к читателю, сравнивает эти улочки с другими местами города: «En revaçta parkýlarýn bedava söylendiði Yúksekaldýrým, Ýstanbul'un mütevazi bekiilde meňhur bir yeridir. Ondan ne Niřantapý, ne Mařka, ne Adalar, Modalar gibi söz açýlabilir, ne de paraly tapralýlarýn hayal ettiði Dođru Yol gibi behvetli, zevklidir. Yúksekaldýrým, gören olursa, asayıplerin yokupudur. Yan sokaklarýn isimleri pek güzeldir. Bir Alageyik Sokađý vardýr hele» («Юксекалдырым – это скромное, но очень знаменитое место в Стамбуле, точнее, улица, где бесплатно можно послушать самые известные песни. О ней не расскажешь много, как, например, о Нишанташы, Мачке и островах, и она не настолько изысканна, как мечта богатых туристов Догруёл. Юксекалдырым – место для особенных людей. Очень красивые названия прилегающих, соседних с ней улиц. Есть одна улица под названием Алагейик...» [6, с. 56; «Ayaklarý olsaydý» («Если бы у него были ноги»)]. Описание улиц передаёт ритм жизни города. Жители перетекают, как река, с одной улицы на другую, проживают при этом целую жизнь. Город звучит песнями, издаёт запахи, он осязаем наощупь, он тесен или, напротив, просторен: «Alageyik Sokađý'ndan Yúksekaldýrým'a keskin bir insanlýk kokusu fýrlar. Ařađýya dođru karanlýk insanlarýn saadete dođru gittikleri görölür. Adem ođlunun Havva kýzýna en kavupamadýđý yerde kavupmak istenilen saadete Alageyik Sokađý'ndan girilir. Sonra yine Yúksekaldýrým'a çýkýlýr. Sol tarafta merdivenli bir yokup, havagazy fenerleri, üzüntüsüz gözúken dar sokaklarýn hikayesine yürümek istemezseniz» («С улицы Алагейик на улицу Юксекалдырым доносится резкий запах кипящей жизни людей. В темноте спуска видно, как люди направляются навстречу счастью. Путь к счастью, которое не смогли обрести Адам и Ева, лежит через улицу Алагейик. А затем снова выходим на улицу Юксекалдырым. Слева ступенчатый склон, газове фонари...» [6, с. 56; «Ayaklarý olsaydý» («Если бы у него были ноги»)]. И, конечно, такое многоцветие и многозвучие города калейдоскопически передаёт общую тональность городской жизни. Насыщенность и перенасыщенность городского пространства людьми, скульптурами, фресками, гип-

совыми, бронзовыми фигурами и бюстами всё подчиняется задаче отразить дух многоликого города Стамбула, находящегося на перекрёстке культур и цивилизаций. Хронотоп повествования выстраивается таким образом, чтобы создавалось впечатление о бесконечности города. Искренняя влюблённость повествователя в определённые места города передаётся в восторженном тоне: «Bayýlýorum buraya ben. Herkes bilir bu yokuşu. Çoðu insan da sever. Kayýtsýz olan da vardýr, böyle böyle hoblanan da ondan. Benim gibi, bazý sabahlar onun için deli gibi olan da. Pimdi tünel iplemeyeli akpamlarý pek kalabalýk oluyor da, onu ben de yadýrgýyorum. Sevgilimin etrafýný kalabalýk gördüðüm zamanki gibi bir yalnýzlyða karýlýyorum.» («Я в восторге от этого места. Все знают этот склон. Многие любят его. Есть и те, кому он безразличен, и те, кому он просто нравится. Есть и такие, как я, которые сходят по нему с ума. Сейчас там строят туннель и вечерами оченьлюдно. Мне это не нравится. Когда я вижу всю эту толпу, мне становится одиноко, будто мою окружили возлюбленную» [6, с. 56; «Ayaklarý olsaydý» («Если бы у него были ноги»)]).

Ритм города контрастен возможной неподвижности персонажа из второй части рассказа. Описание улицы Юксеккалдырым и смежной с ней улицы Алагейик служит для пронзительности отражения психологического состояния человека без ноги. Другими словами, вся первая часть рассказа – описание того, что человек без ноги потерял. А потерял он ощущение ритма жизни родного города Стамбула.

Необходимо отметить, что герой рассказа пытается восполнить утрату: он устраивается для прошения подаяния на холме, отстёгивает ногу, рассматривает людей, подпитывается их заботами, он ведёт достаточно социально нагруженный образ жизни: «Günde on, on beş papeli var onun. Buraya dilenci sokmaz. Yerin gediklisidir. Bizim gibi akpama kadar fýrça sallayacađýna mevlit okur gibi sallanýr, durur. Öðleye kadar oturur orda. Öðleden sonra gelmez. Evinde istirahat eder. Kaymak gibi beyaz bir Yahudi karýsý ile evlidir. Bir de kýskançtýr herif, karýya göz açtýrmaz. Saat altý buçuk, yedi dedi mi idi 190 lýðý açar. Alýr Rebeka'yú karpýsýna? Ahkam sürer. Sonra güzelce giyinir, vakit geçmemipse sinemaya giderler. Yolda görsen tanýmzсын. Bir takma bacađý daha vardýr onun. Öylesine iyi yapýlmýptýr ki

topallatmaz bile. Yumuşak lastiktendir. Sekiyor sanýrsýn yürürken görßen) («...он в день зарабатывает 10-15 долларов. Не допускает сюда других попрошаек. Он тут всегда. Он не чистит щеткой с утра до вечера, как мы, просто сидит и покачивается, будто молится. Он там сидит до обеда. После обеда уже не возвращается. Отдыхает дома. Он женат на белокурой еврейке. К тому же он очень ревнив, даже глаз открыть ей не дает. Часов в шесть-семь садит Ребекку напротив, и начинает отдавать ей указы. Потом одевается нарядно, и они вместе идут в кино. Если ты его встретишь на улице, не узнаешь. У него есть еще одна вставная нога. Она настолько качественно сделана, что он с ней даже не хромает. Она с мягкого пластика. Увидишь, подумаешь – плывет, а не ходит» [6, с. 59; «Ayaklarý olsaydý» («Если бы у него были ноги»)].

Важную функцию в создании пространственно-временной перспективы в рассказе выполняет вставная конструкция, содержащая мечтания героя. Условно-реальная действительность мечтаний предполагает разворачивание нового (собственного) хронотопического пространства, выстраиваемого по вертикали и горизонтали, то есть во времени и пространстве. Структура хронотопа в подобной вставной конструкции приобретает относительную независимость и может даже усложняться. Каждый «новый» хронотоп, наслаиваясь, предлагает уже новые обстоятельства для жизненного пространства героя. В мечтах мужчины происходит чудо и у него появляется нога: «Evet, bir bacaklarý olsaydý... Bu bacaklýlar sanki ne halt karýptýrýyorlardý? <...> Ne mi yapacaktý? Kõpacaktý. Alabildiðine kõpacaktý. Kùçùkpazardaki kahveye düpecek... <...> Herifin sandalyesine sol bacađý ile mühiþ bir tekme indirecekti. Sonra iki iskemle alýp birinin arkasýna bacaklarýný dikip... <...> Ondan evvel Alageyik Sokađý'ndan bir sapacaktý da... Oradan hale kõpacaktý. <...> Oradan bir yokupa ađýr ađýr basarak Süleymaniye'ye týrmanacaktý. Cami avlusuna varýp iki bacađýný altýna alýp çõmelecek, bir cigara tellendirecekti. Sonra birdenbire, rap diye kalkacaktý. <...> Ýpte o zaman kõpacak, çocuklarýn ayađýndan topu alacak, sol ayađý ile topu minareleyecekti. Arsadan inip Arnavutkaldýrýmý'ndan takýr takýr yürüyüp gidecekti» («Да, вот были бы у него ноги... Ему казалось, будто эти люди, с ногами, что только не делали.<...>Он бы побежал. Побежал бы

навстречу к тому, что мог бы получить. Он бы побежал в кафе в Кучукпазаре... <...> Он бы хорошенечко пнул левой ногой по стулу этого типа. Потом бы взял два стула, на спинку одного из них вытянул бы ноги и сказал бы шефу... <...> А до этого он бы свернул с улицы Алагейик... Побежал бы в оптовый. <...> Затем, оттуда, уверенно шагая по склону, он отправился бы в Сулеймание. Зашел бы во дворик мечети, присел бы на корточки, зажег бы сигару. Потом резко бы встал. <...> И вот в этот миг он бы побежал, увел бы мяч у детей, и забил бы гол левой ногой. Он бы покинул поле, и постукивая ногами пошел бы дальше по арнавутскому мосту» [6, с. 58; «Ayakları olsaydı» («Если бы у него были ноги»)]. Условная реальность приобретает параметры природного пространства. Во время мечтаний герой преодолевает свою неподвижность, он имплицитно расширяет границы пространства и времени: он представляет, что было бы, если бы... Очевидно, что хронотоп вставной конструкции мечтания героя является дополнительной сеткой координат для выстраивания и характеристики художественного образа. Организация пространства и временив первой части рассказа подготавливает читателя к восприятию ритма повествования во вставной конструкции, описывающей мечтания героя рассказа.

Таким образом, организация хронотопа в рассказах С.Ф. Абасыяныка подготавливает читателя к восприятию ритма и смысла общего повествования, передаёт не только в целом атмосферу Стамбула, но и психологическое состояние жителей города. При отсутствии панорамных картин городского пейзажа или городского ландшафта автор сосредоточивает своё внимание на психологическом состоянии рассказчика и других персонажей. Облик города, его существование во времени и пространстве порождает авторское стремление воспринимать город как реальный и как нереальный объект. Условная реальность мечтаний, фантазирования приобретает параметры природного пространства. Во время мечтаний герой преодолевает свою неподвижность, он имплицитно расширяет границы пространства и времени. Иногда хронотоп вставной конструкции мечтания героя выполняет функцию сетки координат для выстраивания и характеристики художественных образов.

Список использованных источников

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с. – (Notabene).
3. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс Культура, 1995. – 624 с.
4. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. 324 с.
5. Шпенглер О. Закат Европы; пер. Г.В. Драча. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 637 с.
6. Abasýyanýk Sait Faik / Lüzumsuz Adam // Bacaklarý Olsaydý. Yarı Kredi Yayınları: Ýstanbul, Ocak, 2010. 87 s.
7. Abasýyanýk Sait Faik / Mahkeme kapýsý // Sultan Mahmut Türbesinin Kurpunları. – Yarı Kredi Yayınları: Ýstambul, Nisan, 2009. – 101 s.

УДК 82.09

ETHICS AND AESTHETICS OF ALEKSANDR SOLZHENITSYN

SH. SHARMA,

doctorate in Russian Literature, Delhi University, visiting lecturer, Department of Russian, the University of Mumbai, fl. no. 14o7, A-Wing, Stellar, Mahavir Universe, Bhandup West, Mumbai, 400078, India, tel: 022-9987488099, e-mail: shraddhadim@yahoo.co.in.

Аннотация

Шарма Ш. Этика и эстетика Александра Солженицына.

Александр Исаевич Солженицын – Лауреат Нобелевской Премии является самым спорным современным российским автором. В своих произведениях он постоянно ведёт борьбу со своими противниками. Эти противники, в основном, идейные противники.

Солженицын является не только писателем, который написал выдающиеся художественные произведения, но и философом и политическим мыслителем, который имеет свои оригинальные взгляды на политическую, социальную жизнь России. У него своё, чисто солженицынское восприятие окружающей его жизни. Это восприятие сильно отличается от восприятия многих других современных ему писателей.

В результате если некоторые приняли его как Бог, то другие считали его своим врагом и отвергли его взгляды на происходящее.

К сожалению, Солженицын не был изучен индийскими учеными на уровне, на котором это нужно было делать. Мы имеем шанс на то, чтобы учиться у Солженицына, иногда принимая его иногда отклоняя его, или же ассимилируя определенные измерения его спорных положений из области философии, эстетики и этики. Хотя Солженицын прежде всего заинтересован судьбой своей собственной страны, и объяснения ее постреволюционной истории, он – так же автор универсального человеческого значения. Исследование эстетических и этических положений Солженицына на основе и творческих и философских работ, имеет огромное значение не только для индийского русиста, но и для индийской литературной науки вообще. Именно это положение мотивировало нас в выборе темы своей диссертации.

***Ключевые слова:** этика и эстетика Солженицына, этических и эстетических положений Солженицына, Солженицын-автор универсального человеческого значения.*

Summary

Sharma Sh. Ethics and Aesthetics of Aleksandr Solzhenitsyn.

Aleksander Isaeovich Solzhenitsyn has been widely studied and discussed by numerous scholars particularly in the West.

Stature of Solzhenitsyn as a writer, philosopher and political thinker is not uniform in its reception and perception. Some have accepted him lock stock and barrel, while others have rejected him in the similar vein.

Regrettably Solzhenitsyn has not been studied by Indian scholars at a level that ought to have been done. We stand to learn from the phenomenon called Solzhenitsyn either by accepting him or rejecting him or by assimilating certain dimensions of his controversial positions in the realms of philosophy, aesthetics and ethics. Although Solzhenitsyn is primarily concerned with the destiny of his own country, and explanation of its post-revolutionary history, he is also a writer of universal human significance. A study of the aesthetic and ethical positions of Solzhenitsyn as obtaining in his writings, both creative and philosophic, are of paramount significance not only for Indian Russitics, but Indian literary scholarship is general. That is what has motivated me to select the topic.

Keywords: Ethics and Aesthetics of Aleksandr Solzhenitsyn, Aesthetic and ethical world-view of A.I. Solzhenitsyn as reflected in his writings.

Knowingly, unknowingly there is a perpetual and inherent conflict between ethics and aesthetics in all of us. While ethics helps us to lead a legal, social and cordial life within a society our aesthetics enable us to observe, identify, enjoy and savor all the beautiful things. It is very difficult for any of us to strike a proper balance between both these aspects. I believe a writer or a poet will be even more conflicted.

Driven by this thought, I decided to peep into this aspect of one of the more significant Russian writer of our times and tried to decipher his growth in terms of ethics and aesthetics. Ethics are supposed to be a part of aesthetics but like a son gone wrong they generally don't warm up to each other.

Aleksandr Isaevich Solzhenitsyn – noble prize laureate, is the most controversial contemporary Russian writer. Through the pen he has been waging a valiant battle against all kind of adversaries, both real and imaginary. Writing under immensely difficult conditions he has been able to create a huge corpus of literary works spanned over almost half a century. Opening his account with «One Day in the Life of Ivan Denisovich» in 1960's Alexander Solzhenitsyn wrote monumental novels like «Cancer Ward», «The First Circle», «August 1914», «Gulag Archipelago» and a host of stories and short stories. Apart from this, Solzhenitsyn has written several historico-political and philosophical monographs and essays. The most eminent among them are «Lenin in Zurich», «The Calf and the Oak», «From under the Rubble», «To the leaders of Soviet Union», «As Breathing and Consciousness return», «Repentance and Self-Limitation in the Life of Nations», «The Smatterers», his lecture in the

form of acceptance speech on the occasion of receiving the Nobel Prize for literature in 1970 and others.

Solzhenitsyn has been widely studied and discussed by numerous scholars particularly in the West. The most eminent among them are: Leopold Lopedz (Solzhenitsyn, a Documentary Record, 1970), George Lukacs (Solzhenitsyn, 1970), P. Reddaway (Uncensored Russia, 1972), A. Rothberg (Alexandr Solzhenitsyn – the major novels, 1972), Zhores Medvedev (10 years after Ivan Denisovich), A. Myers (Solzhenitsyn in Exile, 1974), I. Solovyov and other (The Last Circle, 1974), N. Yakovlav (Solzhenitsyn Archipelago of Lies, 1974), J. Dunlop, R. Haugh and A. Klimoff, etc.) Alexandr Solzhenitsyn, Critical Essays and Documentary Materials, 1975), N. Reshetovskaya (My life with Aleksandr Solzhenitsyn, 1977) and many more.

Stature of Solzhenitsyn as a writer, philosopher and political thinker is not uniform in its reception and perception. Some have accepted him lock stock and barrel, while others have rejected him in the similar vein. Indeed, if Solzhenitsyn's political views are unusual, his economies are also idiosyncratic in that he rejects not only Marxian socialism but also capitalism. He seems to advocate instead cooperative enterprise based on small-scale units with high technology and great emphasis on the revitalization of agriculture, with more local autonomy and decentralization. He hopes thus to improve working conditions, local community and family life, and the environment of town and country. It is not quite clear how such aims are compatible with modern times and to what extent they are achievable. Even later day Solzhenitsyn has discarded in some respects the early Solzhenitsyn. He thus is a phenomenon which a literary scholar can ill afford to ignore or pass by.

Regrettably Solzhenitsyn has not been studied by Indian scholars at a level that ought to have been done. We stand to learn from the phenomenon called Solzhenitsyn either by accepting him or rejecting him or by assimilating certain dimensions of his controversial positions in the realms of philosophy, aesthetics and ethics. Although Solzhenitsyn is primarily concerned with the destiny of his own country, and explanation of its post-revolutionary history, he is also a writer of universal human significance. As has been briefly mentioned above the scope of Solzhenitsyn's writing is most diverse in terms of problematics and colossal in volume.

In the beginning he started his career as being a pro-Stalinist, but later his outlook changed after he had to experience the reality and harshness of Stalinism. At this stage he was anti-Stalinist, but pro-Leninist. Subsequently he turned into a rabid anti-communist and thus began reviling in Lenin-bashing which is what is reflected in *Lenin in Zurich*.

His aesthetic and ethic views had been evolving at times with sharp turns and twists which is what is reflected in his major novels like *Cancer Ward*, *The First Circle* and *Gulag Archipelago*. In his essays that are included in *From Under the Rubble* Solzhenitsyn seems to be drifting towards Slavophiles, justifying even the system of serfdom in the 18th and 19th century Russia. In his essay *Repentance and Self-Limitation in the Life of Nations* Solzhenitsyn turns out to be a retrograde thinker propounding the most obscurantist view on life and literature.

The changing views of Aleksandr Solzhenitsyn seem to reflect a process: it is to chart the degeneration of a radical opposition to the Soviet bureaucratic regime into an authoritarian moralizing.

He seems to be speaking for every man. But at the end of the day he ends up being spokesman of the most obscurantist forces of history. The struggle he is involved in is not merely political, he has taller claim to be prophetic. It is a struggle about the restoration of Russia to her greatness of yore, the days of Nikolai-1.

Solzhenitsyn believes that man is a creature of unique significance and value in the natural world. Among the distinguishing features of man are his conscience and his ability to recognize what is just. Man is also possessed of free will and is not merely determined by his social, economic or class background.

Solzhenitsyn believes that each human personality has some kind of eternal value, or soul and appears to support the view that each person has natural rights. People can only be truly free and states can only be said to be free, when they respect these natural rights of human beings.

Solzhenitsyn's political views are not always right, but then, not everything propounded by him is wrong. The devastating criticism made by him of the phenomenon called Stalinism is of great significance both for Marxists and non-Marxists the world over. For instance one

can hardly disagree when Solzhenitsyn rejects all kinds of censorship or controls on freedom of thought.

He depicts the Stalinist experience as being responsible for suppression of individual rights and freedom of thought, creation of mutual mistrust and paranoia, attempted distortion of the public perception of reality and history, creation of an atmosphere conducive to widespread cruelty and indifference in people's mutual relations, the social services, and among the young, economic inefficiency, the promotion of criminals and the suppression of the innocent and the talented.

In the works of Solzhenitsyn the fact, which is vividly reflected is that due to the existence of Stalinism all Russian men and women and whole Russian society got converted into the cogs in the wheel of a huge Soviet machine. Everybody both officials and common people became the victims of Stalinism. But when in the later period he failed to distinguish between Stalinism and genuine or undistorted socialism he can hardly be accepted uncritically.

Solzhenitsyn did not welcome every aspect of modern life. He believed that a modern urban environment is noisy, dirty and distracting. He opposes trends in modern medicine, which rely on drugs to suppress symptoms rather than attempting to create health. He is particularly opposed to the rapid industrialization as was witnessed in the Soviet Union.

Finally, he praised human character and achievement, including moral achievement, as the highest goal, and believes that government should be so organized that this becomes possible. But how such a government could be organized, he had no clue or at least does not provide one to us.

Solzhenitsyn's philosophy of art, as expressed in his Nobel Prize speech is important in understanding his philosophical thought, because like Dostoevsky he elevated moral and aesthetic considerations above political ones.

The Nobel Prize speech proposes that in today's world, universal standards of justice must be discovered and ethical relativism must be abandoned. At the same time, Solzhenitsyn advocates that the rights of national self-determination and national development must be preserved. He believed that cosmopolitan internationalism lies in

the distant future of mankind, but in the immediate future it is the role of a writer to preserve his nations integrity and standards, as well as to create something lasting and educative for the human race, and to tell the truth in a way which neither a political ideology nor any science is able to do.

The pontifical tenor of Solzhenitsyn's preaching seems to have converted Solzhenitsyn into a messiah of «holier than thou» attitude. His pronouncements at times border on being cynical. No wonder he was unable «to recognize today's Russia», to cite his own words.

This was inevitable to happen to man who in the fit of imagining himself a messiah or assuming a role of a megalomaniac made a mess of his aesthetic and ethic world-view through self-contradictory pronouncements or formulations. Otherwise how do we understand Solzhenitsyn when he appeared to be believing that the CPSU could remain in power in the USSR without the ideological support of Marxism, and that is legal, benevolent and increasingly non-party authoritarianism could be possible?

Another bizarre position is reflected when Solzhenitsyn pronounced that it was possible to achieve one's aims and to express opposition to the existing regime through a kind of civic or disobedience, involving refusal to be manipulated into the enforced social participation. He was not proposing any kind of political organization for this purpose, but the spontaneous formation of a kind or spiritual elite who would recognize their community of interest and present insoluble problems for the totalitarian regime. Similarly he asks the young people of Russia to take special note of his programme «Live not by lies», and suggests that they have a moral duty to act, even if their action means failure to pass exams or to advance their careers.

It is important to note that Solzhenitsyn's message is primarily moral, aesthetic and religious rather than political. He repeatedly criticizes politics and politicians. He believed that political programmes are likely to be untrustworthy, less than the truth. In this he resembles the Russian philosopher N. Berdyayev who made a distinction between the (relative) truth of the political intelligentsia and the (absolute) truth of philosophy.

Thus, aesthetically, philosophically and ethically Solzhenitsyn is a multistrand phenomenon. It seems to us that simplistic conclusions and inferences are likely to be an exercise in vacuity.

Having said that, it may still be a safe assumption to make that Solzhenitsyn's views on ethics and aesthetics were neither demagogic nor propagandistic and he had created his own body and soul of these terms. His life through his works is a stunning example of search, discovery and ever evolving sense of ethics and aesthetics.

If you are confused about the relationship between Aesthetics and Ethics, here is an explanation that may help you understand the relationship. A man always strives to get something which is either more beautiful or bigger or grander than the items available to him. In this pursuit there is a possibility that he may hurt other people or society and hence it is very important to have some code of conduct in place to ensure that everyone gets an opportunity to pursue their dreams but not at the cost of causing any harm to people or society while doing the same. Unfortunately, history has enough examples of people causing collateral damage while pursuing their dreams, Taj Mahal being one of them.

References

1. Голубков М.М. Александр Солженицын. М., 2001.
2. Солженицын. А.И. Письмо вождям Советского Союза. Париж. 1974.
3. Clement O. The Spirit of Solzhenitsyn. London. 1976.
4. Blackstock P.W., We Never Make Mistakes. Columbia South
5. Delling B. Soviet Russian Literature since Stalin. Cambridge University Press.

Год кино в России: Литература и кино в XXI веке

УДК 821.161.1.09

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ В РОМАНАХ НАБОКОВА «КАМЕРА ОБСКУРА» И «СМЕХ В ТЕМНОТЕ»

Е.К. БЕСПАЛОВА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В.И.Вернадского, 295007, Симферополь, проспект Академика Вернадского, 4, тел. +7 (3652) 22-78-78, e-mail: korelkon@mail.ru

Е.А. БОРОДИЧ,

студентка 3 курса, факультет крымскотатарской и восточной филологии, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского, 295034, ул Киевская, 121, тел. +79780217268, e-mail: borodi4@mail.ru

Аннотация

Беспалова Е.К., Бородич Е.А. Кинематографические приемы в романах Набокова «Камера Обскура» и «Смех в темноте».

Данная статья посвящена изучению влияния кинематографа на творчество Набокова.

Цель данной статьи – проанализировать кинематографические приёмы, использованные Набоковым в романах «Смех в темноте» и «Камера Обскура».

В работе применены следующие методы исследования: культурно-исторический метод, социологический метод, компаративный метод и метод контент-анализа.

В статье делается вывод о том, что кинематограф оказал значительное влияние на творчество Набокова, а также рассматриваются определенные

© Е. К. Беспалова, Е. А. Бородич, 2016

кинематографические приёмы, которые были использованы в указанных романах, и определяется их значимость в данных произведениях.

Перспективой исследования является возможность изучения влияния кинематографических приёмов на поэтику других произведений автора.

Ключевые слова: *Набоков, монтаж, цветное решение, ракурс, кадр, саспенс, кинематограф, кинематографический приём.*

Summary

Bespalova Ye. K., Borodich Ye. A. Cinematic Techniques in Nabokov's Novels «Camera Obscura» and «Laughter in the Dark».

The present article is devoted to the coverage of the impact of the cinema on the works of Nabokov.

The purpose of the article - to analyze the cinematic techniques used by Nabokov in his novels «Laughter in the dark» and «Camera Obscura».

The methods which were used in the following research are: cultural-historical method, sociological method, comparative method and content analysis.

The article concludes that the cinema made a significant influence on the works of Nabokov and examines the specific cinematic techniques that were used in these novels, and determines their importance in these works.

The prospect of the present research is the possibility of studying the influence of cinematic techniques on the poetics of other works of the author.

Keywords: *Nabokov, montage, colour score, foreshortening, frame, suspense, cinematograph, cinematic technique.*

Постановка проблемы. Создание кинематографа оказало существенное влияние на развитие культуры последующих лет. Киноискусство, позаимствовавшее многие приёмы и сюжеты из литературы, театра, изобразительного искусства и музыки, ввернуло их «предшественникам», пропущенными сквозь собственную призму, переработанными и обогатившимися. Это не могло не обратить на себя внимание исследователей. «Взаимодействие киноискусства и литературы состоит в своего рода перекодировке сообщения посредством разработки эквивалентов, доступных каждому из данных видов творчества. При этом нельзя вести речь о синонимичности этих двух систем, которые не могут одинаковым способом передать одно и то же послание, образ, картину», - указывают в своём труде «Взаимодействие киноискусства и литературы» Т.Ф. Петренко и М.Б. Слепакова [2; с. 1].

Такие понятия, как литературная кинематографичность, кинематографический текст и кинематографическая проза стали объектами исследования для русского и зарубежного литературоведения. Актуальность данной статьи обусловлена возросшим интересом к проблеме влияния, которое кинематограф оказывает на литературу. В начале XXI века многие авторы используют в своих

работах увиденные в фильмах приёмы. Феномен произведений Набокова состоит в том, что они были созданы в период, когда кинофильмы только становились доступными для массовой аудитории совсем недавно. Писатель одним из первых подметил детали из мира кино, которые могут быть использованы в литературе. Среди набоковских произведений можно выделить целый ряд шедевров с элементами особого визуального восприятия, характерного для кинофильмов. Это было отмечено многими исследователями, в частности, А. Аппелем, Р. Янгировым, М. Немцевым и Э. Филдом. К «фильмографичным» относятся романы «Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Король, дама, валет» и «Лолита», но в данной статье будут рассмотрены два из перечисленных произведений.

Цель данной статьи – проанализировать кинематографические приёмы, использованные Набоковым в романах «Смех в темноте» и «Камера обскура».

В работе применены следующие методы исследования: культурно-исторический, социологический, компаративный и метод контент-анализа. Перспективой исследования является более детальное рассмотрение изучения влияния кинематографических приёмов на поэтику других произведений автора.

Объектом данного исследования являются романы Набокова «Смех в темноте» и «Камера обскура», предметом рассмотрения в этой статье можно считать кинематографические приёмы в этих произведениях.

Немногих мастеров слова в XX веке кинематограф вдохновил на создание новых произведений. Среди них Лондон, Булгаков, Довженко, Маяковский и Набоков.

В 1932–1933 годах на русском языке был написан роман «Камера обскура», который, без сомнения, можно назвать кинематографическим. В 1936 г. Уинфред Рой перевёл его на английский и опубликовал в лондонском издательстве «John Long» под заглавием «Camera Obscura». Этот перевод, однако, не удовлетворил автора произведения, и в 1938 выходит его переработанный английский роман под новым названием – «Laughter in the Dark» («Смех в темноте»). Многие читатели воспринимают его как перевод «Камеры...», но при внимательном рассмотрении становится понятно, что «Смех в темноте» – это принципиально отличное произведе-

ние. Набоков не просто перевёл свой роман. Он переработал его, сместил акценты, придал новое звучание сюжету. Набоков показывает мир, не приукрашивая его. Бесстрастно камера скользит по лицам героев. Сменяются сцены и антураж, а книжный мир остаётся прежним – пугающе реалистичным.

И всё же, где мы можем увидеть кинематографические приёмы в этих двух романах? Одним из важнейших аспектов кино на сегодняшний день является правильное сочетание цветов в кадре. «Colour score» или цветовое решение нередко становится определяющей деталью для кинокартины. Большинство современных фильмов ассоциируются у зрителя с определённой палитрой. «Матрица» – желто-зелёная гамма, «Аватар» – сине-фиолетовая, в «Джен Эйр», которая была выпущена в 2011 году, можно увидеть преобладание серого и охры. Работа с цветом в кинематографе влияет не только на эстетическое восприятие фильма, но и помогает создателям расставить акценты на тех или иных вещах, привлекает внимание зрителя к тем деталям, которые он мог бы упустить. Набоков осознаёт важность цветовой гаммы и, без сомнения, искусно применяет это знание в своих романах. Стоит обратить внимание на роман «Смех в темноте», и мы увидим, какую роль играют в произведении тёмные оттенки и красный.

В произведениях Набокова цвета зачастую несут в себе традиционные для литературы значения. Так, к примеру, красный обозначает опасность, соблазн, вызов и насмешку. Чёрный или «тёмный» в романах тоже обладает привычным читателю значением смерти, отчаянья, рока и одиночества. Интересно, что в романе «Смех в темноте» слово «dark» в той или иной форме встречается 66 раз. Закладывал ли мастер деталей в произведение этот inferнальный намёк или это просто совпадение – сложно понять, но в любом случае, эта деталь звучит ещё одной тревожной нотой в мелодии романа.

С первых страниц произведения Набоков создаёт весьма красноречивые декорации: «Она опустила складку. Кречмар вышел и вступил в малиновую лужу — снег таял, ночь была сырая, с теплым ветром» [4; с. 18]. / Albinus stepped into a blood-red puddle; the snow was melting, the night was damp, with the fast colors of street lights all running and dissolving. «Argus» – good name for a cinema» [10; с. 21].

«Костюмы» героям автор тоже раздаёт, согласно идее произведения. Так Магда/Марго зачастую появляется на сцене в красном. Благодаря этой детали, читатель сразу обращает внимание на опасность, которую олицетворяет героиня:

«A year later she had grown remarkably pretty, wore a short red frock and was mad on the movies. [10; с. 16]. / Через год она уже была чрезвычайно мила собой, носила короткое ярко-красное платье и была без ума от кинематографа» [4; с. 24].

Визуальная составляющая является решающей не только для читателя, но и для героя «Камеры обскура»: лишённый возможности видеть, Кречмар погружается в мир тьмы, чёрный мир отчаянья: «Эти звуки, эти шаги, эти голоса двигались как бы в другой плоскости. Он был сам по себе, и они – сами по себе. И между ними и той темнотой, в которой он пребывал, существовала какая-то плотная преграда. Он напрягался, паялся, тер веки, вертел головой так и сяк, рвался куда-то, но не было никакой возможности проткнуть эту цельную темноту, являвшуюся как бы частью его самого» [4; с. 109].

Изысканная насмешка Набокова состоит в создании образа Марго. Он рисует образ юной капризной девушки, нередко подчёркивая её хрупкость. И тут же мы видим намёки на то, что всё не так просто: “Rooms paid till July adieu sweet devil.” 37 – «Комната оплачена до июля прощай милое демоническое существо» – пишет покинутой любовнице Горн [4; с. 37].

Эта скрытая инфернальность героини говорит нам о другом кинематографическом приёме, использованном Набоковым. С английского «*suspense*» переводится как «неизвестность, неопределённость» и «беспокойство». В русском языке это слово особенно прочно прижилось в кинематографе: «словом “саспенс” обозначают художественный эффект, особое продолжительное тревожное состояние зрителя при просмотре кинофильма; а также набор художественных приемов, используемых для погружения зрителя в это состояние» [6; 697]. Кинозрителю этот приём знаком и понятен. Многие создатели драм и фильмов ужасов делают саспенс одним из своих ключевых киноприёмов. Автор «Камеры обскура» по достоинству оценил его и использовал в романах. Читателю неоднократно показывается домоклов меч, который висит над го-

ловой у Магды/ Марго: «No, you can't take a pistol and plug a girl you don't even know, simply because she attracts you»/ «Нет, нельзя же, в самом деле, взять браунинг и застрелить незнакомку только потому, что она приглянулась тебе» [4; с. 2] – говорит себе влюблённый Кречмар/ Альбинус: «Что же, будем считать, что она уже мертва, ведь больше я туда не пойду»[4; с. 2]. «Well, she is dead anyway, since I shan't go there any more» “ говорит он себе дальше, раздумывая о будущей возлюбленной. Пистолет появляется на сцене и в мыслях незадачливого любовника не раз, и зритель, привыкшей к бессмертному суждению Чехова: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него» “ ждёт выстрела. И вот, узнавший об измене Кречмар решается на отчаянный поступок и тщетно. Любимая убеждает его в своей невиновности, и напряжённый зритель уже не ожидает выстрела, который всё же прозвучит в конце.

Ожидание гибели становится главным источником саспенса, но не единственным. По всему роману разбросаны намёки-детали, которые играют решающую роль подобно пистолету Кречмара. Аксель беззастенчиво зовёт Марго на свидание при наивном Альбинусе: «Любовь слепа» [4; с. 55] “ задумчиво произносит почтальон, глядя на удаляющийся любовный треугольник. И вот «выстрел» оборачивается вспышкой ревности, и автомобиль уносит во тьму, награждая запутавшегося любовника вполне реальной, примешивающейся к духовной близорукости, слепотой. Другим намёком близящейся трагедии можно считать имя одного из главных персонажей англоязычной версии романа. С английского «ахе» - переводится как «топор», «секира». Прямая и жестокая суть Акселя вполне соответствует имени, которое дал ему автор. Он становится третьим выстрелом, прошивающим полотно жизни Кречмара.

Интересен и другой приём, использованный в романе «Смех в темноте». «Толковый словарь русского языка» под редакцией С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой гласит, что монтаж – это «соединённые в целое различные части чего-н.» [6; с. 365]. Сложно представить себе любой фильм, созданный без этого приёма. В произведении Набокова он также использован. Автор перерабатывает изначальный сюжет, созданный в «Камере обскура»: смещает акценты и по-новому «склеивает» кадры. Также он меняет начало

произведения, перенося на первый план семью Альбинуса и убивая со сцены, которую изначально видит читатель, творение Акселя. Набоков правит свой изначальный текст, позволяя зрителю увидеть его в другом ракурсе.

Случайная встреча Кречмара с его «демоном» в «Камере обскура» в «Смехе в темноте» становится предопределённым поворотом судьбы: «у него остается добрый час, неожиданный подарок, которым хорошо бы как-то воспользоваться» – ставший следствием его «прелестной идеи», которая заключалась в том, чтобы: «взяв какую-нибудь хорошо известную картину фламандской школы, сперва воспроизвести ее на экране во всем буйстве красок, а затем оживить». Эта же идея и приводит в его жизнь будущего соперника, заставив предложить тому работу. Альбинус в романе гораздо наивнее Кречмара. Автор значительно урезает описание его связей до женитьбы. Режиссёр Набоков кроит сюжет, меняет время появления главных персонажей на сцене, несколько работает с визуальным рядом, добавляет новые детали (... «Историю искусства» Нонненмахера, титул госпожи фон Брок и многие другие) и тем самым придаёт сюжету истинно кинематографичную динамику.

В любом фильме огромную роль для зрителя играет ракурс. Толкование этого слова, согласно С.И. Ожегову и Н.Ю. Шведовой таково: «в фото- и киносъёмке: необычная перспектива, получаемая путём резкого наклона оси объектива» [6; с. 666]. Направляя камеру своего взгляда на те или иные объекты в своих романах, автор не лукавит, не делает из своих персонажей героев и злодеев. Набоков не стремится поразить читателя, поскольку герои делают это за него. Обыденность и безжалостная жизненность их поступков придают произведению те гротескные черты, которые не выявила бы искуснейшая сатира. Так он обращает внимание «зрителя» на изменения, которые происходят с Кречмаром за время знакомства с Магдой: «привлекательная наружность», «веселость обхождения», «живой блеск синих выпуклых глаз» – сменяются другими описаниями: «он был в темных очках и походил на сову» и «бородатое лицо выражало мучительное напряжение». Внешность Кречмара, как дориановский портрет, становится отражением всех пятен, которые ложатся на его совесть.

Не забывает автор и о виновнице всех этих событий, обыгрывая в одном из кадров сущность девушки:

«В прохладной комнате с решетчатыми отражениями жалюзи на терракотовом полу Магда, как змея, высвобождалась из темной чешуи купального костюма и ходила по комнате в одних туфлях на высоких каблуках, и солнечные полосы от жалюзи проходили по ее телу» [4; с. 112]./ «In the cool room with the red-tiled floor, where the light through the slits of the shutters danced in one's eyes and lay in bright lines at one's feet, Margot, snake-like, shuffled off her black skin, and, with nothing on but high-heeled slippers, clicked up and down the room, eating a sibilant peach; and stripes of sunshine crossed and re-crossed her body» [4; с. 115].

Выводы. Проанализировав кинематографические приёмы, использованные Набоковым в романах «Смех в темноте» и «Камера Обскура», можно с уверенностью сказать, что кинематограф оказал значительное влияние на творчество Набокова.

Перспективой данного исследования является возможность изучения влияния кинематографических приёмов на поэтику других произведений автора.

Список использованных источников

1. Барыкин Е. М., Семерчук В. Ф., Сквородникова С В., Дерябин А. С., Под ред. В. Н. Антропова. Пушкинский кинословарь М.: «Современныететради», 1999. 375 с.

2. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 200 с.

3. Взаимодействие киноискусства и литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://pglu.ru/editions/un_readingdetail.php?SECTION_ID=3003&ELEMENT_ID=14204 (дата обращения: 03.08.2016).

4. Забияко А.А. Синэстезия: метаморфозы художественной образности: Научное издание. Благовещенск: Изд-во Амурского государственного университета, 2004. 215 с.

5. «Камера обскура» и «Смех в темноте»: перевод на другой язык или два разных романа? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/374876.html> (дата обращения: 01.08.2016).

6. Набоков В.В. Камера обскура. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. 250 с.

7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. 666 с.

8. Савинова М.Н. Приёмы литературной кинематографичности / Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». М.: 2014 – № 3. – С. 116"120.

9. Сверчкова А. В. Принцип «сдвига» как стилевая доминанта рассказов В. Набокова: к вопросу о структурном основании «кинематографического» стиля писателя // Дергачевские чтения, 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 1. С. 137–142.

10. Слепакова М.Б. // Издание ПГЛУ «Университетские чтения» [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Пятигорск], сор. 2016. Аналог печат. изд. («Университетские чтения ПГЛУ». 2010. Ч. 4. С. 5). URL : http://pglu.ru/editions/un_reading/detail.php?SECTION_ID=3003&ELEMENT_ID=14204&sphrase_id=14568. (дата обращения: 5.08.2016).

11. Янгиров Р. М. «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературерусского зарубежья 1920–1930-х годов «Империя Н. Набоков и наследники»: сб. статей // Под ред. Ю. Левинга, Е. Сошкина. М.: НЛО, 2006. 544 с.

12. Nabokov's Dark Cinema. Alfred Appel, Jr. Oxford University Press. 1974. 334 с.

13. Nabokov V.V. Laughter in the Dark. New York: New Directions Publishing, 2006. 297 с.

УДК 821.111

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ «РАССЕРЖЕННЫХ МОЛОДЫХ ЛЮДЕЙ» И КИНЕМАТОГРАФА «НОВОЙ БРИТАНСКОЙ ВОЛНЫ»

М.В. БУРСИНА,

*аспирант кафедры истории зарубежных литератур, Московский
государственный областной университет, 105005, Россия, г. Москва, ул.
Радио, 10А, тел. +7 (495) 780 09-43-36 доб. 1342, e-mail: office@mgou.ru*

Аннотация

Бурсина М. В. Взаимодействие литературы «рассерженных молодых людей» и кинематографа «новой британской волны».

В статье рассмотрен феномен возникновения и функционирования культурного движения «новая волна» в Великобритании 1960-х. Центральное место уделено исследованию взаимодействия литературных произведений «рассерженных молодых людей» и кинокартин «новой британской волны». В качестве исследуемого материала выступают пьесы Джона Осборна и Шейлы Делани, романы и рассказы Джона Брейна, Эмиса Кингсли, Алана Силлитоу и других авторов, а также кинокартины режиссеров Тони Ричардсона, Линдсея Андерсона, Карела Рейша и Джона Клейтона. Целью исследования является выявление художественных методов, используемых кинорежиссерами в экранизациях литературных произведений, выявление особенностей киноязыка и его отличий от языка литературного, а также изучение «диалога» между двумя видами искусств. В ходе исследования выявлены и описаны основные художественные приемы, используемые режиссерами при интерпретации литературных материалов.

Ключевые слова: Рассерженные молодые люди, Новая британская волна, литература, кинематограф, взаимодействие литературы и киноискусства, Свободное кино, театр, Драма кухонной мойки.

Summary

Bursina M.V. The Interaction Between an Angry young Man's Literature and a New British Wave Cinema.

The article describes the emergence and functioning of the «new wave» movement as a cultural phenomenon in the Great Britain at 1960-s. Primary attention in this investigation is given to the study of the interaction between a literary works of the «angry young men» authors and the «british new wave» filmmakers. This study was

used materials of the play by John Osborne and Sheila Delaney, novels and short stories by John Brain, Kingsley Amis, Alan Sillitoe, and films directed by Tony Richardson, Lindsay Anderson, Karel Reisz and John Clayton. The aim of this study is detection of artistic techniques which filmmakers uses for their film's version of the literary art; another aim is definition and features description of film language and it differences from the standard language. Moreover, in this study was learned a «dialogue» between two kinds of arts. The article gives a detailed analysis of the main artistic techniques used by filmmakers in their interpretations of literary materials.

Keywords: Angry young men, New British wave, literature, cinema, play, playwright, filmmakers, Free cinema, theatre, Kitchen sink drama.

К началу 1950-х годов послевоенная Великобритания оказалась в состоянии политического, социального и культурного кризиса. Общественные протестные настроения породили интересный отклик в сфере искусства: так называемая британская «новая волна» (*new wave*) захлестнула и литературу, и театр, и кинематограф.

Понятие «новая волна» (*new wave*) было заимствовано у французов, давших такое наименование одному из некоммерческих направлений в кинематографе – «*Nouvelle Vague*». Само же название появилось после того, как 3 октября 1957 года Франсуаза Жиру (*Françoise Giroud*) опубликовала в печатном издании «*L'Express*» эссе под названием «*La Nouvelle Vague arrive!*» («Новая волна наступает!»). Позже так стали называть целый ряд направлений в кинематографе некоторых стран (Франции, Англии, Германии, Чехии, Польши, Бразилии и др.) во временном промежутке между 1950-ми и 1980-ми годами. Режиссеры «новой волны» сознательно отказывались от коммерческой выгоды, отдавая предпочтение авангардной форме и интеллектуальному содержанию кинопродукции. Поиск концептуальных решений повлек за собой отказ от преобладавшего в то время изысканно-развлекательного кинематографа.

Примечательной особенностью «новой волны» в Великобритании стало совпадение момента зарождения и развития похожего движения в художественной литературе и драматургии, получившего название «Рассерженные молодые люди» (*Angry Young Man*). Молодые британские режиссеры и писатели объединились и приступили к созданию альтернативного искусства, которое должно было, по их мнению, выйти за рамки не только национальных, но и общемировых стандартов. Режиссеры «новой волны», как и «рас-

серженные» писатели, не желали относить себя к какому-либо течению, но общий посыл произведений сложно не отметить. По своей сути «новая волна» явилась мощным объединяющим нон-конформистским движением в искусстве.

Художественная позиция Тони Ричардсона (*Tony Richardson, 1928–1991*), Линдсея Андерсона (*Lindsay Anderson, 1923–1994*), Карела Рейша (*Karel Reisz, 1926–2002*) и других режиссеров была четко выражена в манифесте, созданном специально для привлечения внимания журналистов. Он гласил: *«These films were not made together; nor with idea of showing them together. But when they came together, we left they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and the significance of the everyday. As filmmakers we believe that N film can be too personal. The image speaks. Sound amplifies and comments. Size is irrelevant. Perfection is not an aim. An attitude means a style. A style means an attitude»* [8]. (пер. с англ. – «Мы не делали эти фильмы вместе; также нас не посещала идея показывать их вместе. Но когда они были уже закончены, мы почувствовали, что в них выражена общая позиция. Эта позиция подразумевает веру в свободу, в важность людей и значительность «каждодневного». Мы, как создатели фильмов, верим, что ни одна кинолента не может быть слишком личной. Изображение – говорит. Звук – усиливает и комментирует. Размер несущественен. Совершенство – не цель. Позиция – это стиль. Стиль – это позиция»).

Режиссеры «новой британской волны» были обеспокоены не только изображением в кадре, они тщательно подбирали музыкальное сопровождение для своих кинолент. Музыка в них зачастую исполняла символическую функцию. Создатели фильмов призывали снимать честные фильмы, где местом действия стали бы настоящие городские кварталы и фабрики, где герои разговаривают на живом английском языке, а сама картина является острой критикой современной реальности. Неудивительно, что основой для большинства сценариев фильмов «новой британской волны» стали именно произведения художественной литературы и драматургии. В Англии кинематограф традиционно считался «вторичным» искусством, специализирующимся, в основном, на экранизациях.

Потребность в реалистичном изображении действительности испытывали и писатели. В художественной литературе рождение «новой волны» было ознаменовано выходом в свет в 1956 году пьесы Джона Осборна (*John Osborne, 1929-1994*) «Оглянись во гневе» (*Look back in anger, 1956*), которая стала своеобразным манифестом представителей «рассерженных молодых людей». В том же году она была поставлена на сцене лондонского театра «Ройал-Корт» (*Royal Cort*) режиссером Тони Ричардсоном. Пьеса имела невероятный успех у публики. Отчасти благодаря тому, что получила весьма нелестные отзывы критиков, отчасти потому, что совпала с нарастающим протестом социума против истеблишмента и классового неравенства. Произведения «рассерженных» получили отклик сначала у читателей и зрителей в театре, а затем и у кинозрителей – спустя несколько лет, в 1959 году, пьеса «Оглянись во гневе» была экранизирована Тони Ричардсоном, при участии Джона Осборна в написании сценария. Год спустя благодаря творческому дуэту сценариста и режиссера на экранах появилась еще одна осборновская пьеса – «Комедиант» (*The Entertainer, 1960*).

Большинство кинолент «новой британской волны» были сняты на независимой студии Woodfall films (названа в честь одноименной улицы в Челси), созданной в 1958 году Ричардсоном, Осборном и продюсером Гарри Зальцманом (*Herchel Saltzman, 1915–1984*). За несколько лет до этого ими же было организовано творческое объединение «Свободное кино» (*«Free Cinema»*) – экспериментальное движение в документальном кинематографе, направленное на создание картин преимущественно социальной тематики, повествующее о реалиях английской повседневности. В 1958 году Британский институт кино (*British Film Institute*) прекратил финансирование объединения, но замыслы и приемы, использовавшиеся во время его функционирования, оказали большое влияние на последующую работу молодых режиссеров и трансформировались в творчество «новой британской волны».

Считается, что первой экранизацией, созданной по одному из произведений «рассерженных молодых людей», стала лента «Путь наверх» (*Room at the top, 1959*) – работа режиссера Джека Клейтона (*Jack Clayton, 1921–1995*), снятая по одноименному ро-

ману Джона Брейна (*John Brain, 1922–1986*). Продюсер Джеймс Вульф (*James Woolf*) выкупил права на историю молодого провинциала Джо Лэмптона, мечтающего любыми способами преуспеть в жизни, и пригласил Джейка Клейтона – начинающего режиссера, в команде с которым он работал над созданием короткометражного фильма «Шинель, сшитая на заказ» (*Bespoke Overcoat, 1956*). Изначально планируемый актерский состав несколько изменился, и роли главных героев в конечном варианте исполнили Лоуренс Харви (*Laurence Harvey*) – Джо Лэмптон, Симона Синьоре (*Simone Signoret*) – Эллис Эйсгилл, Хезер Сирс (*Heather Sears*) – Сьюзан Браун и другие.

Первые кадры фильма переносят зрителя в поезд, который должен доставить Джо Лэмптона в крупный город Уорнли (*Warnley town*). В оригинальном тексте романа город называется Уорли (*Warley*) – возможно, название изменено в связи со значением корня слова (*war* (англ.) – война, *warn* (англ.) – предупреждать, предостерегать). В Лэмптоне сложно не заметить амбициозного провинциала: с крупного плана Джо, с улыбкой рассматривающего новые дорогие ботинки, камера плавно переносится на дыру, зияющую на одном из его носков. Все лэмптоновские рассуждения по поводу внешнего вида, которыми изобилует текст романа, оставлены за кадром. Звучит главная музыкальная тема – сочинение итальянского композитора Марио Нашимбене (*Mario Nascimbene*). Тревожная, крайне напряженная и печальная мелодия трубы в сопровождении симфонического оркестра появляется в различных вариациях на протяжении всей картины, за исключением сцен с Элисон – для них была написана отдельная тема в мажорной тональности. Данный музыкальный контраст указывает на разницу между притязаниями героя Джо Лэмптона на мнимое счастье, достигнутое с помощью богатства, статуса и настоящим счастьем, которое ему может подарить любовь Элисон.

Оказавшись в центре событий, главный герой быстро приспосабливается к жизни в большом городе: с вокзала он попадает в государственное учреждение, где намерен получить работу. Служащие с интересом разглядывают молодого и обаятельного нового сотрудника. Начальник открыто заявляет, что люди в Уорнли качественно отличаются от людей в Дафтоне, откуда только что

прибыл Лэмптон. Посредством этой сцены обозначается одна из главных тем романа – социальное неравенство. На помощь «новичку» приставляют дружелюбного Чарлза Сомса – он показывает Лэмптону рабочее место и город; впоследствии они становятся друзьями (в романе же Чарльз Лэффорд – друг детства Джо из родного города, с которым связано множество воспоминаний). Вообще, за исключением сцены короткого отпуска, дафтонская жизнь и переживания Джо в фильме практически не представлены, а ведь именно там зарождается ненависть и презрение главного героя к представителям «своего» класса и желание обрести положение и статус в обществе. Однажды, уже работая в Уорнли, из окна офиса Джо видит молодого мужчину в дорогом автомобиле и девушку, которую определяет как представительницу «первой категории» (в романе эту сцену Джо характеризует как «изменившую всю его дальнейшую жизнь», именно тогда он начинает четко осознавать, чего именно необходимо добиться). В фильме опущено подробное описание «Лэмптон–Лэффордской докладной о любви», в которой изложены циничные критерии разделения женщин и мужчин на категории, соответствующие десятибалльной шкале, по которым Лэмптон оценивает людей. В фильме отсутствует и один из главных символов стремления попасть «наверх», реализуемых в тексте – комната, снимаемая Лэмптоном на холме, в уважаемом районе Уорли. Из киноленты также исключены несколько важных сюжетных линий, основной упор сделан на взаимоотношения внутри любовного треугольника Эллис – Джо – Сьюзан. Множество сцен исчезли, либо подверглись переработке: так, к примеру, финальная сцена с дракой претерпела значительные изменения. В отличие от книги, где пьяный Лэмптон, благодаря очередному удачному стечению обстоятельств, одерживает победу над противниками, в фильме – он получает по заслугам и, протрезвав, просыпается на рыночной площади. Оглядываясь по сторонам, он видит все то, от чего бежал: бедные, оборванные дети рабочих, грязь, разруха, нищета. Его взгляд останавливается на мальчике, держащем в руках маленькую машинку. Джо улыбается ему, мальчик толкает машинку к нему навстречу, но она падает с обрыва. Так режиссер обыгрывает образ дорогого автомобиля, который из роскошной игрушки с легкостью

перевоплощается в машину смерти, убившую Элисон. Фильм завершается логичной сценой венчания, которая в тексте романа также отсутствует.

Свадебный обряд сопровождается не привычным праздничным маршем, а тревожной, пугающей мелодией, под звуки которой Джо уезжал из ненавистного Дафтона в поисках лучшей жизни. Сейчас же Лэмптон, получивший желанное весомое положение в обществе, но обреченный на бесконечное одиночество внутри себя, с готовностью принимает долгожданную награду. Последние кадры показывают уезжающий вдаль автомобиль молодоженов, и Сьюзан произносит слова: «Мы будем вместе, пока смерть не разлучит нас». В романе же финал остается открытым. Друзья уверяют Лэмптона, что никто не винит его в смерти Элисон. Но герой осознает, что именно в этом и заключается вся беда. Фильм «Путь наверх» выиграл несколько премий «Оскар», в том числе за лучший адаптированный сценарий, а за Джеком Клейтоном закрепилось звание профессионального режиссера.

Первым полноценным фильмом, снятым независимой студией Woodfall films, стал «Оглянись во гневе» (*Look back in anger*, 1959) Тони Ричардсона. Джон Осборн принимал непосредственное участие в написании адаптированного сценария к фильму. Музыкальное сопровождение создали композиторы Артур Салливан (*Arthur Sullivan*) и Стэнли Блэк (*Stanley Black*). Звуки трубы – неразлучной спутницы Джимми Портера – не могли не появиться в экранизации. Первые кадры фильма продолжают традиции объединения «Свободного кино», в рамках которого Тони Ричардсон и Карл Рейш сняли короткометражный сюжет «Мамочка не позволяет» (*Momma Don't allow*, 1956), который показывает, как развлекается рабочая лондонская молодежь. «Оглянись во гневе» открывается похожей сценой выступления джаз-бенда, в котором Джимми Портер играет на трубе. В кадре мелькают лишь ноги, подола разнообразных платьев, куски столиков, на которых стоят бутылки из-под алкоголя, и лица молодых девушек и мужчин сливаются в единое размытое пятно. Звук трубы пробивается сквозь эту толпу, возносится над ней, его слышно за пределами клуба. Но любое выступление имеет свой конец – точно так же, как и яростные протесты, «выпады» Джимми. Находясь в квартире с Элисон, Клиф-

фом и Еленой, он специально извлекает фальшивые и громкие звуки из трубы, хотя неплохо владеет инструментом. Это один из способов привлечения внимания к собственной персоне, к своим проблемам. Именно поэтому Портер в исполнении Ричарда Бёртона прокричал Елене выразительную фразу: «While the rest of the world is being blown to bits around us what matters – me, me, me!» (В то время, когда мир вокруг нас разлетается на куски, что остается важным? Я, я, я!). [4, с. 87]

В сюжетную линию экранизации было привнесено несколько изменений. В пьесе Осборна Портер был сосредоточен на внутренних проблемах, мешающих ему сосуществовать с окружающей реальностью. В фильме же появляется новый персонаж, Капур – рыночный продавец, эмигрировавший из Индии. Они знакомятся с Портером на фоне конфликта с полицейским, пропагандирующим расовое неравенство. Джимми пытается сгладить конфликт, но даже местные жители относятся к иностранцу с опаской и ненавистью, ведь его товары дешевле, а значит он более конкурентоспособен. Этот конфликт наделяет практически аполитичного Джимми Портера некоей собственной социальной позицией, которая не была прописана в пьесе. Неотъемлемые символы, присутствующие «драме кухонной мойки» (*kitchen sink drama*) – утюг, гладильная доска, чайник – присутствуют, но, в отличие от театральной постановки, на них не делается большой акцент. Основное внимание обращается на игру актерского состава: Ричард Бёртон (*Richard Burton*) – Джимми Портер, Мэри Юр (*Mary Ure*) – Элисон, Клэр Блум (*Claire Bloom*) – Елена, Гари Раймонд (*Gary Raimond*) – Клифф и другие актеры смогли достаточно тонко и точно передать основной посыл произведения Осборна. Несмотря на некоторые трудности (изначально продюсер экранизации крайне критично высказывался о кандидатуре Ричарда Бёртона, ссылаясь на его немолодой возраст), фильм имел успех у зрителей и критиков. С экранизации «Оглянись во гневе» началось полноценное становление «новой британской волны».

В фильме Тони Ричардсона «Вкус меда» (*A taste of honey, 1961*), снятому по одноименной пьесе Шейлы Делани (*Shelagh Delaney, 1938–2011*), в качестве главной музыкальной темы была использована старая английская песня «*The big ship sails on the Ally-*

Ally-Oh» в аранжировке композитора Джона Эддисона (*John Addison*). В тексте куплетов повествуется о большом корабле, которому суждено утонуть в холодных водах Атлантического океана. Печальная песенка, исполняемая бодрыми детскими голосами в самом начале истории, предвещает главной героине сложную, обреченную на одиночество судьбу. Актриса Рита Ташингем (*Rita Tashingem*) великолепно справилась с ролью несовершеннолетней Джо. Ее внешность, мысли, поступки – все нестандартно. В разговоре со своим другом Джефом – молодым человеком с гомосексуальными наклонностями – она так рассуждает о норме: «*А где эта норма? У меня совсем ненормальная норма, прошу не забывать об этом! Я – особа необычайная! Я единственная в своем роде, да и Вы тоже – единственный*»[3]. Джо одинока: ее собственная мать заботится больше о своем состоянии, изредка вспоминая о существовании дочери, отец еще не родившегося ребенка работает матросом в дальних плаваниях, друзей у нее нет. Джо знакомится с Джефом – таким же изгоем, они некоторое время живут вместе. Те редкие моменты, когда Джо действительно счастлива, запечатлены в кадре, но на заднем фоне четко высятся пустыри и развалины пригорода Манчестера. Это – постоянное напоминание о реальном положении дел. Вообще – пейзажи пустырей, городских развалин, неудобных комнат, железных дорог и пабов – это излюбленные места для съемок режиссеров «новой волны». Фильм неизбежно заканчивается начальными минорными нотами в исполнении детского хора. Композитор Джон Эддисон написал музыку еще к нескольким экранизациям произведений «рассерженных молодых людей»: «Счастливчик Джим», «Комедиант» и «Одиночество бегуна на длинную дистанцию».

В «Комедианте» Тони Ричардсона, к примеру, на фоне шумных эстрадных песен тонкой насмешкой еле слышно звучит фортепианная тема из «*The Entertainer*» – одного из самых известных регтаймов Скотта Джоплина (*Scott Joplin*). В пьесе, написанной Осборном по просьбе актера Лоуренса Оливье, исполняющего роль Арчи Райса, сквозным мотивом звучит скорбь по ушедшей эпохе. В примечании к пьесе Осборн пишет: «*Искусство мюзик-холла умирает, с ним умирает и что-то в Англии. Ушла частица Анг-*

лии, принадлежавшая некогда всем, ибо это было настоящее народное искусство» [5, с. 98]. Контраст кричащего и наступающего «нового» со скромным величием «старого» искусства – некая дань «бунтующего» Осборна прошедшему времени.

В фильме иронично обыгрывается взаимодействие образов всего поколения семьи Райсов. Билли Райс, отец семейства – действительно талантливый комик в прошлом и ушедший на покой недальновидный старик в настоящем – иногда еще вспоминает что-то из своего репертуара, состоящего из старых, умеренно-едких политических песен в пабах, и, надо сказать, пользуется успехом у почтенной публики, которая еще помнит его имя. Арчи Райс – «рассерженный человек средних лет» – носит маску комедианта и на сцене, и в жизни, работает в современном мюзикхолле, не так популярен у массового зрителя, его выступления проникнуты горькой сатирой на современную действительность, неприятие реальности все сильнее связывает Арчи с его сценическим амплуа, и ему зачастую крайне сложно выйти из роли остряка, отчего страдают все окружающие его люди, в том числе и семья. Смирение с жизненным и творческим крахом, примирение с окружающей действительностью отождествляется с «коронным» номером Арчи. В последний раз главный герой исполняет его в заключительном акте – негромко, уже не так уверенно, немного запинаясь:

*«На все мне наплевать, меня ничто не тронет,
Не лучше ль переждать, пока нас похоронят?»
[5, с. 143]*

Джон Аддисон сочинил музыку к текстам Осборна и получил ряд характерных песен, выражающих миропонимание «рассерженных»: «*Why should I care?*» («Почему это должно меня беспокоить?»), «*Thank God I'm normal*» («Спасибо, Боже, я – нормальный»), «*I don't care where they bury my body*» («Мне плевать, где они похоронят мое тело»). Их исполнил Арчи Райс и другие действующие лица. Одним из своих главных жизненных достижений Арчи считает длительное уклонение от налогов, которое он собирается отметить: «Двадцатая годовщина с того дня, как я не плачу налоги». Жизнь в постоянных долгах и всевозможных унижениях, кажется, вполне его устраивает. Но это только на

первый взгляд. Арчи Райс – наглядное пособие будущего «рассерженных» молодых героев. Ричардсон вместе с Осборном пытается наметить перспективы развития характера «рассерженных» героев.

Киноленту Тони Ричардсона «Одиночество бегуна на длинные дистанции» (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) открывает сцена пробежки главного героя – Колина Смита (*Colin Smith*). Его мысли, с которых начинается текст одноименного рассказа Алана Силлитоу (*Alan Sillitoe*, 1928–2010) озвучиваются вслух: «*Running's always been a big thing in our family, especially running away from the police*». (пер. с англ. – Бег всегда ценился в нашей семье, в особенности – бег от полиции) [9]. В кадре сквозь яростную барабанную дробь пробивается соло скрипки, изображая вечную борьбу между властью и вольнодумцами: «*Если бы у «них» и у «нас» мысли совпадали, мы бы жили душа в душу, но у нас нет общего языка с ними. Вот так оно есть, и так оно всегда будет*» [6, с. 8]. По сюжету рассказа Силлитоу главный герой Колин – преступник, но это лишь метафорическое изображение инакомыслия личности, попытка отступления индивидуума от стандартов массового сознания.

Надежда на то, что порядки в «старой доброй Англии» изменятся, весьма призрачна и, скорее, больше похожа на несбыточную мечту. Неслучайно во время показа заключительных кадров звучит неофициальный гимн Великобритании «*And did those feet in ancient time*» в исполнении мужского хора – музыка, написанная Хьюбертом Перри (*Hubert Parry*, 1848–1918) на текст Уильяма Блейка (*William Blake*, 1757–1827) из поэмы «Мильтон» (*Milton*, 1804–1810) со следующими строками:

«I will not cease from mental fight,
Nor shall my sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant land»¹

Одной из последних в фильмографии «протестной волны» стала картина Линдсея Андерсона «Такова спортивная жизнь» (*This Sporting Life*, 1963), основанная на одноименном романе Дэвида Стори (*David Storey*, born 1933). Здесь режиссера интересует не

Пер. с англ. – Не бросит мысль моя борьбу, рука – оружие, пока не встанет Иерусалим в стране моей на все века! [1].

столько стена непонимания между личностью и обществом, сколько непонимание между двумя конкретными людьми – молодым, успешным регбистом Фрэнком Мэйчином и страдающей вдовой Маргарет Хэммонд. В фильме мир спорта – аналог устройства британского общества. У каждого футбольного клуба есть спонсор, который диктует правила поведения игроков; признание получают те, кто всеми возможными способами заставляет обывателей приходить на субботние матчи на стадион. Политика проявляется в любой сфере жизни английского общества. Такие качества, как сила, грубость и бесстрашие, помогают главному герою добиться признания в профессиональной карьере, но оказываются неспособными пробудить любовь в Маргарет. После ее трагической смерти Мэйчин остается наедине с жестокой спортивной жизнью. В ленте Андерсона еще присутствуют характерные для «рассерженных» поведенческие нормы: на вопрос старика Джонсона, зачем Мэйчин так до боли сильно сжал его руку, Фрэнк растерянно отвечает «не знаю». То же говорит и главный герой фильма Карела Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром» (*Saturday night and Sunday morning, 1960*), снятый по одноименному роману Алана Силлитой. Артур Ситон в финальной сцене бросает камень в сторону коттеджного поселка, в котором, возможно они с невестой Дорин купят дом. Коттеджный поселок, состоящий из типовых домов, является ироничным изображением стереотипной, «серой» общественной массы, а брошенный камень выступает в роли плевка, издёвки. Провал фильма в прокате ознаменовал изменения во вкусах публики: обществу больше не требовался герой, нарушающий общественное спокойствие. Контркультурная волна отошла, но только затем, чтобы с еще большей силой захватить Англию в следующем десятилетии.

Протестные движения в Великобритании сплотили творческую прогрессивную молодежь и породили заметные на мировой арене литературные и кинематографические движения. Такие имена как Джон Осборн, Джон Брейн, Эмис Кингсли, Алан Силлитой, Шейла Делани – в литературе, Тони Ричардсон, Линдсей Андерсон, Карел Раш, Гарри Зальцман и многие другие – в кинематографе внесли весомый вклад в развитие искусства «новой волны» в Британии. Произведения «рассерженных» имели огромное культурное

влияние на британскую литературу и музыку. К примеру, в честь движения был назван студийный альбом группы «Them» 1965-го года – «The Angry Young Them». У «The Smiths» есть несколько песен, посвященных пьесе «Вкус меда» Шейлы Делани, а фотография автора и кадры из экранизации Ричардсона появились на обложках к двум музыкальным альбомам группы.

Благодаря вечно актуальной теме борьбы индивидуалиста и толпы, протеста против социального неравенства, доминирования государственной системы над среднестатистическим гражданином, художественные произведения эпохи «рассерженных» вызывают интерес у современных режиссеров и отклик у широкой публики. Из последних обращений – в 2012 году британский режиссер Эшлин Уолш (*Aisling Walsh*) повторно экранизировал роман Джона Брейна. Пьесы «рассерженных» вот уже несколько десятилетий не сходят с театральных сцен: режиссеры находят новые способы и методы прочтения наследия «рассерженных».

Список использованных источников:

1. Блейк У. Избранные стихи. Сборник. Сост. А.М. Зверев. На англ. и русск. яз. – М.: Прогресс, 1982. – 287с.
2. Брэйн Д. Путь наверх. Роман (пер. с англ. Т. Озерской и Т. Кудрявцевой). – М.: Издательство Иностранной литературы, 1960. – 263 с.
3. Дилени Ш. Вкус меда. Пьеса (пер. с англ. И. Бернштейн и Н. Демуровой) [Электронный источник]. – Режим доступа: URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/d/dileni> (дата обращения 20.09.2016).
4. Оглянись во гневе (Look back in anger) [Видеозапись] / реж. Тони Ричардсон (Tony Richardson); в ролях: Р. Бёртон, К. Блум, М. Юр и др.; Woodfall Films, 1959 г.
5. Осборн Д. Пьесы. Оглянись во гневе. Комедиант. Лютер. (- пер. с англ. Д.Урнова). – М.: Искусство, 1978. – 287 с.
6. Силлитой А. Одиночество бегуна на длинные дистанции: [сборник] / [пер. с англ. С.Алукард]. – М.: Издательство АСТ, 2016. – 224 с.
7. Стори Д. Такова спортивная жизнь. (пер. с англ. Гурова И.Г., Родман Ю.С.). – М.: Молодая Гвардия, 1967. – 62 с.

8. MacKenzie S., *Film manifests and global cinema cultures. A critical anthology*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London, 2014. – 652 p. (pp. 149– 152).

9. Sillitoe A. *The Loneliness of the long distance runner* [Electronic Resource]. – Режим доступа: URL:https://archive.org/stream/AlanSillitoeTheLonelinessOfTheLongDistanceRunner/Alan-Sillitoe-The-Loneliness-of-the-Long-Distance-Runner_djvu.txt (дата обращения: 21.09.2016).

10. Taylor, J. R., *The Angry Theatre. New British Drama Text.* / J. R. Taylor. – New York : Hill&Wang , 1969. – 391 p.

УДК 82.

РЕЦЕПЦИЯ «АЛИСЫ» Л. КЭРРОЛЛА В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ: АНИМАЦИОННАЯ ВЕРСИЯ

И.В. ВИХРИЕВА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков,
Санкт-Петербургский государственный аграрный университет, 19606,
Санкт-Петербурга-Пушкин, Санкт-Петербургское шоссе, 2,
тел. +7 (812) 470-04-22, +7 911-966-67-56, e-mail: inessa-vikhrieva@rambler.ru

Аннотация

Вихриева И.В. Рецепция «Алисы» Л. Кэрролла в Советском Союзе: анимационная версия.

Проведен анализ перестраивания классического произведения под новые условия функционирования. Переводческая рецепция произведений Л. Керролла («Алиса в стране чудес», «Алиса в Зазеркалье») интерпретирована средствами кинематографа. Анимационная экранизация «обеих Алис» на протяжении многих лет не перестает быть источником информации о Великобритании и об английской детской литературе. Раскрыта двуадресность произведений, их рецептивная двунаправленность: мультфильмы рассчитаны как на взрослую аудиторию, так и на детскую. Советский взрослый зритель, выросший в атмосфере идеологических запретов, всегда очень ценил роль подтекстов, имплицитных и эксплицитных высказываний, которыми богат мир книг Л. Кэрролла.

Мультфильмы, родившись из литературного жанра, стали жить самостоятельной жизнью и вошли в «золотой фонд» отечественной мультипликации.

Ключевые слова: переводческая рецепция, литературоведческая рецепция, интермедиальное взаимодействие, анимационная версия, рецептивная двунаправленность.

Summary

Vikhrieva I.V. Reception of «Alice» by L. Carroll in the Soviet Union: the Animated Version.

The analysis of the classic work rebuilt under its new, changed functioning is given in the paper. Translation reception is interpreted by means of cinematography. Russian contour animated film adaptation does not cease to be a source of information about the UK and about British children's literature over the years.

Tales' biaddress and receptive bidirectionality are revealed: cartoons are expected both for adult and child audience. Soviet adult audience, who grew up in an

atmosphere of ideological prohibitions, always greatly appreciated the role of subtexts, implicit and explicit statements, which are numerous in the books. Cartoons, born out of a literary genre, began to live an independent life and became the «golden fund» of domestic animation.

Keywords: translation reception, literary reception, intermedial interaction, animated version, receptive bidirectionality.

Общеизвестно, что сказки Л. Кэрролла об Алисе наполнены тайными шифрами, иносказательным и символическим смыслами, алогичными и абсурдными событиями. Глубина культурных смыслов и кодов знаменитых книг привела к тому, что в настоящее время они стали наиболее цитируемыми текстами после Библии и Шекспира. С «Алисой в Стране чудес» произошло уникальное превращение вполне в духе этой полной парадоксов сказки: будучи написанной специально для детей, точнее, даже для одной девочки, Алисы Лиддел, книга стала излюбленным чтением взрослых интеллектуалов всего мира. Интерпретировать «Алису» по-своему пытаются математики, физики, философы, психологи, психоаналитики, режиссёры, сценаристы.

Русскоязычный читатель познакомился с книгами об Алисе, их героями, национально-культурной спецификой благодаря многочисленным переводам.

Переводческая рецепция Нины Демуровой – известного литературоведа, исследователя литературы Великобритании и США, детской английской литературы, переводчика с английского ближе к английскому тексту, менее интерпретирует содержание книг Кэрролла. В нем удалось сохранить четкий, выразительный, сдержанный, динамичный характер речи автора.

Литературоведческая рецепция Бориса Заходера, русского советского поэта, детского писателя, переводчика, популяризатора мировой детской классики является свободным пересказом (переложением) текста, адресованным детской публике.

«Алиса в Стране чудес» – часто экранизируемое произведение классической литературы. Русская контурная анимационная экранизация «обеих Алис» («Алиса в стране чудес», 1981 год, 3 серии, 30 минут; «Алиса в Зазеркалье», 1982 год, 4 серии, 38 минут) в советском кинематографе осуществлена по мотивам произведений Льюиса Кэрролла на киностудии Киевнаучфильм. Почти во всех присутствующих сценах реплики персонажей и диалоги

являются цитатами из русского перевода Нины Демуровой. Поэтому она выступила консультантом мультфильма.

При переходе к жанру кинематографа и интермедиальному взаимодействию языка литературы и кино, сюжет мультфильмов, в отличие от книг, укорочен без существенной потери смыслового потенциала книг об Алисе. Анимационное кино дает большую свободу, чем кинофильм: это дополнительные возможности сокращения текста и варьирования главными сюжетными линиями, темпом повествования, портретами персонажей, а также больший спектр использования выразительных средств и организации художественного пространства. К тому же кино является и коммуникативной системой, а это означает, что оно неизбежно пользуется неким кодом для шифровки своих сообщений. Если мы не обнаруживаем этого кода, это отнюдь не означает, что его нет – просто его предстоит найти. Не исключается и то обстоятельство, что киноязык – это очень неустойчивая система, постоянно трансформирующая правила коммуникации, и, следовательно, опирающаяся на слабые коды временного характера, которые часто видоизменяются.

У. Эко уверен, что когда мы говорим о семиотике кино, то «должны учитывать задачи всякого семиотического анализа, а именно: стремиться по возможности обнаружить за любым феноменом, который кажется природным, естественным, далее нерасчленимым, первичным, условность, конвенцию, фактор культуры и, следовательно, выявить, что любой предмет может быть сведен к символу, «естественность» – к идеологии, а любая аналогия – к коду. Семиотика способна отыскать заключенную в способе коммуникации идеологическую детерминанту и полнее определить мотивированность акта творчества, который кажется нам свободным» [4, с. 27].

Так, к примеру, в мультфильме «Алиса в стране чудес» отсутствует ряд книжных сцен и такие персонажи, как Мышь, Додо, ящерка Билль, Кухарка, младенец-поросёнок и другие. Черепаха Квази появляется только в эпизоде с игрой в крокет, но не произносит ни слова.

Сюжетная линия мультфильма «Алиса в Зазеркалье» также несколько укорочена. Здесь отсутствуют спящий Чёрный Король, а также Лань, Лягушонок, Комар и некоторые другие эпизодичес-

кие персонажи. Из двух гонцов фигурирует только один. Исключены стихотворение Траляля про Моржа и Плотника, стихотворение Шалтая-Болтая про рыбок и чужестранца. Из стихотворения про Бармаглота в тексте от автора зачитываются только три четверостишия. В мультфильме голосом популярного советского и российского актёра театра и кино Николая Караценцова Белый Рыцарь исполняет песню не про Старичка, как в книге, а про слонёнка.

Режиссеру мультипликации Ефрему Пружанскому, автору-сценаристу, художникам-постановщикам удалось создать авторское произведение и в то же время передать все безумство и прелесть Страны Чудес, атмосферу сюрреализма, дух английского национального колорита: обаяние простодушной, учтивой, тактичной, сдержанной, образцовой девочки Алисы эпохи Викторианской Англии; веру Алисы в то, что все, что с ней случилось, происходит от отсутствия в уме критического чувства и от простоты сердца, от юной активной энергии, от великодушия и щедрости; линию Алисы, ее желание переселиться из реального английского быта в мир абсурда, постоянную переключку сказки и реальной жизни, сумасшествие фантазмагии.

Авторы мультфильмов сделали сказку более доступной для русскоязычного зрителя. В ней много остроумных диалогов с чисто английским юмором, которые претерпели минимальные изменения в анимационной версии. Так, первая глава в книге и в фильме заканчивается любопытной фразой: «Вообще-то так и бывает с тем, кто ест пирожки, но Алиса так уже привыкла ждать одних только сюрпризов и чудес и теперь очень удивилась, что с ней ничего чудесного не произошло». [1, с. 21].

Здесь мы видим необычную прорисовку персонажей при перегруженности и запутанности окружающего их мира, тем временем просматривается отзвук детской действительности, например, традиции театра-балаганчика Punch&Judy 'Панч и Джуди', угадываемой в «Алисе в Зазеркалье». Когда единорог и лев сражаются дубинами друг с другом, и автор, и сценарист подчеркивают, что они держат дубины как в Punch&Judy 'Панч и Джуди'. Этих животных мы можем увидеть и сейчас на британском гербе.

Каждому персонажу подобран тот самый единственный голос, который как никакой другой дает понять чуточку больше о самом

персонаже. Главные роли в «обеих Алисах» озвучили всеми узнаваемые и любимые советские актрисы и актеры, подарив героям свои характерные голоса. Это Марина Неёлова – *Алиса*; Вячеслав Невинный – *Белый Кролик*; Рина Зелёная – *Герцогиня*; Татьяна Васильева – *Червоная Королева*; Александр Ширвиндт – *Чеширский Кот*; Евгений Паперный – *Червоный Валет*; Георгий Кишко – *Мартовский заяц*; Александр Бурмистров – *Болванщик*; Ростислав Плятт – *текст от автора*.

Восхитительная музыка, одно из выразительных средств этого мультфильма, написанная композитором Евгением Птичкиным, российским советским композитором, заслуженным деятелем искусств РСФСР, автором песен, написанных в основном для кино, сопровождает киноповествование с самого начала, выступая то «фоном» событий, где присутствует тема кельтских микро баллад, то «темой» персонажей. Часто во время драматических событий звучит «тревожная музыка, а во время переживаний героев – печальная и задумчивая. Звук может поднять мысль на высокий обобщающий уровень и это заставляет зрителей испытывать те же эмоции, что герой и, конечно, сопереживать ему. Также, в фильме использована музыка Отторино Респиги и Луиджи Боккерини, Анджея Кожиньского (из саундтрека к фильму Анджея Вайды «Человек из мрамора»).

Мимика персонажей, нереалистичное изображение эмоций, например, слезы Алисы в три ручья, общий характер движения персонажей, как и в книге, передают их решительность, робость, усталость, удивление, удовольствие, сомнение, страх, радость, гнев. Зритель может увидеть, как характер движений человека переносится на кролика, Чеширского кота, на неживые предметы (марш граммофонов).

Анимационные спецэффекты сделаны на уровне того времени и помогают передать состояние персонажей. Это вихрь мошек, мимо которых пролетает Алиса; звездочки-вспышки вокруг Алисы могут обозначать и неожиданное уменьшение Алисы в размерах и внезапную ее догадку о возможности пройти в крошечную дверь; кружащие вокруг Алисы кольца дыма во время беседы с гусеницей, вызывающие у нее кашель, линии движения и направления, инверсия цвета, летающая колода карт и многое другое.

Переводя сложный текст художественного произведения в киноязык, автору-сценаристу удалось сохранить содержательные модели текста, где не только много юмора, но и черного юмора тоже. Ю.М. Лотман в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», (1973) писал: «Каждое изображение на экране является знаком, имеет значение и несет информацию. Однако значение это может иметь двоякий характер. С одной стороны, образы на экране воспроизводят какие-то предметы реального мира. Между этими предметами и образами на экране устанавливается семантическое отношение. Предметы становятся значениями воспроизводимых на экране образов. С другой стороны, образы на экране могут наполняться некоторыми добавочными, порой совершенно неожиданными, значениями. Освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости могут придавать предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения - символические, метафорические, метонимические и прочие» [2, с. 23]. Синтез словесных и изобразительных знаков приводит к параллельному развитию в кинематографе двух типов повествования. Слова начинают себя вести как видимые образы. В мультфильме используются не только устные литературные цитаты, но и предметы (баночки, пузырьки, пирожки) с надписями, которые составляют как бы ключи к пониманию текста. Часто беседа передается звуком, мелодией, а мысли героини Алисы - внутренней речью. По типу изложения кинотекст представляет собой повествование, в которое включены элементы описания. Появляются рассуждения как тип изложения, при этом в нем представлено три типа информации: событийная-действительность, которую представляет сценарист; подтекстовая информация, требующая предварительного знания множества деталей; далее они объединяются в концепции сценариста и информативный аспект. Таким образом, кинотекст содержит концептуальную информацию, он полиинформативен. Здесь присутствует и информация о внешней действительности, и наше восприятие.

Кинотекст включает в свой состав иллюстративный материал, который также участвует в формировании смысла текста. Чудесно и изумительно нарисованы персонажи мультфильма художниками Ириной Смирновой и Генрихом Уманским. В режиссерском замысле присутствует световая партитура: яркие пейзажи, солнеч-

ные зайчики, блики, пейзажи в приглушенных, темных тонах, изменение общей цветовой гаммы в разных сценах. Все это затрагивает чувства зрителя, гармонизирует их, пробуждает воображение, дает право по-своему понять переживания героев.

В режиссерском творчестве прочтения «Алисы» в советском кинематографе (в отличие от «Алисы» Тима Бертона, США, 2010 года), например, удачно сочетаются выразительные средства в передаче свойств художественного пространства, а также академическая обстоятельность, точность, изысканность аналогий и выверенность деталей, эстетический вкус. Режиссер сохранил верность произведению, и в то же время заставил аудиторию посмотреть на текст по-новому. Алиса поняла, что видит сон, тем самым она обрела силу и тот мир тотчас же рухнул. Действия во сне были страшными, а дух пронизан спокойствием и умиротворением. Русскоязычному зрителю «Алиса» понравилась тем, что она расслабляет напряженный интеллект своей ненасильственной динамикой. Хотя с точки зрения русскоязычного зрителя «Алиса в стране чудес» само по себе непростое произведение, полное аллюзий и двусмысленностей. Мультфильмы рецептивно двунаправлены и рассчитаны как на взрослую аудиторию, так и на детскую, воспринимающую действительность эмоционально. Советский взрослый зритель, выросший в атмосфере идеологических запретов, всегда очень ценил роль подтекстов, имплицитных и эксплицитных высказываний, которыми богат мир книги Л. Кэрролла.

В этом смысле «фильм поступает в воспринимающее сознание не как строго изолированная, выделенная из мира его репрезентация, но как его эквивалент, как его замещение, вполне равносильное фактической действительности» [3, с. 7]

Создателям мультфильмов удалось перестроить текст под новые, изменившиеся условия его функционирования и воссоздать его для новых групп зрителей – детей и взрослых. Речь идет не об упрощении текста, а в направленности на другого зрителя, где прежние языковые, выразительные средства в полной мере не приводили к пониманию замысла текста из-за межкультурных различий. Создателями мультфильмов были найдены способы осуществления эффективной межкультурной коммуникации в художественно-кинематографическом дискурсе «Алисы», в результате чего на протяжении многих лет

они неперестают быть источником информации о Великобритании и английской детской литературе. Они живут, «живее некуда», как сказал об Алисе Гонец и слава их растет. Они вошли в язык и сознание англичан, как, пожалуй, никакая другая книга.

Эта магическая история показана классической мультипликацией через призму сновидений, где подобные переживания вполне уместны и естественны, сотканы подсознанием из глубоко скрытых в нем впечатлений, оставленных там нашей прошлой внутренней и внешней жизнью. Мультфильмы, родившись из литературного жанра, стали жить самостоятельной жизнью в общероссийской культуре. Они ни на что не похожи, а, следовательно, остаются исключительными в одном из массовых искусств XX и начала XXI веков и входят в «золотой фонд» отечественной мультипликации.

Анимационная экранизация «Алисы» отвечает на вопрос, почему для русской культуры Л. Кэрролл так значителен. Русских читателей и зрителей роднят с Алисой поиски чудесного и возможность вмешательства последнего в естественный ход событий, и это, по всей видимости, то, что приближает Л. Кэрролла к нашей культуре и делает его фигурой значимой даже при обилии переводов на русский язык. По мнению Ф.М. Достоевского «всеотзывчивость, всеприемлемость русского духа состоит в том, что он свободно усваивает культуру других народов». Поскольку существуют такие удачи, как поэтические переводы Кэрролла Н. - Демуровой, Б. Заходером, Ю.С. Маршаком, Т. Щепкиной-Куперник, В. Набоковым, Д. Орловской, другими, а также описанное режиссерское творчество и замысел Е. Пружанского в анимации, то все это свидетельствует о том, что советско-российская культура приняла и приблизила к себе Л. Кэрролла.

Список использованных источников

1. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. М., 2015. 191 с.
2. Лотман Ю.Л. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 369 с.
3. Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. М., 2009. 403 с.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. 432 с.

УДК 82.0 : 372.8 (075)

ТРАНСФОРМАЦИЯ РАССКАЗА Л.Н. ТОЛСТОГО «ЛЕВ И СОБАЧКА» В СОВРЕМЕННОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И МЕТОДИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ

Т.В. ДЕТКОВА,

магистрант 2 года обучения, кафедра теории и методики начального образования, Институт психологии и педагогики, Алтайский государственный педагогический университет, учитель начальных классов МБОУ «СОШ № 40», Барнаул, 656031, ул. Молодёжная, 55, тел. +7 (3852) 38-84-91, e-mail: tati-altay@yandex.ru

Аннотация

Деткова Т.В. Трансформация рассказа Л.Н. Толстого «Лев и собачка» в современной мультипликации: художественные особенности и методический потенциал.

Цель настоящего исследования – выявление особенностей интерпретации произведений классической детской литературы в современной мультипликации, а также определение возможностей использования мультипликации при обращении к литературным текстам на уроках литературного чтения в начальной школе. В центре исследования – материал рассказа Л.Н. Толстого «Лев и собачка», а также два мульттекста, созданные по мотивам данного рассказа современными авторами – мультфильм О. Вардунас (2008) и мультфильм И. Акименко (2012). Методы исследования – структурно-семиотический и сравнительно-функциональный. Основные результаты и выводы: впервые представлены интерпретации художественных образов рассказа Л.Н. Толстого в мультфильмах О. Вардунас и И. Акименко, продемонстрирована возможность их использования на уроках литературного чтения. Материал исследования может быть использован как в процессе изучения творчества Л.Н. Толстого в начальной школе, так и в вузовской практике преподавания литературы.

Ключевые слова: литература, художественный образ, мульттекст, творческая трансформация, интерпретация, инновационная технология.

Summary

Detkova T.V. The Transformation of the Story L.N. Tolstoy's «The Lion and the Doggie» in Modern Animation: Artistic Features and Methodological Potential.

The purpose of the real research – detection of features of interpretation of works of classical children’s literature in modern animation, and also the definition of opportunities of use of animation at the addressing literary texts at lessons of literary reading at elementary school. In the center of a research – material of the story of L.N. Tolstoy «Lion and a doggie», and also two cartoons created based on this story by modern writers – the animated films O. Vardunas (2008) and I. Akimenko (2012). Methods of the research are structural-semiotic and comparative-functional text analysis. Main results and conclusions: interpretations of artistic images of the story of L.N. Tolstoy in animated films O. Vardunas and I. Akimenko are for the first time provided, the possibility of their use at lessons of literary reading is shown. The material of a research can be used as in the course of studying of creativity of L.N. Tolstoy at an elementary school, and in high school practice of teaching literature.

Keywords: literature, artistic image, animated text (multtext), creative transformation, interpretation, innovative technology.

В настоящее время, когда, как отмечают многие педагоги, дети мало уделяют время чтению литературы, особую функцию в литературном образовании, в повышении интереса к чтению, может выполнять мультипликация, аналитическое использование которой способно не только заинтересовать младших школьников в чтении литературных текстов, но и вывести их на новый уровень понимания литературного произведения [1; 2; 5; 6; 7; 8; 9]. Использование на уроках литературного чтения мультипликации как одного из видов аудиовизуального искусства представляется нам инновационным подходом к изучению произведения [6, с. 43–47; 8, с. 63–64; 9, с. 10].

Цель нашего исследования – выявление особенностей интерпретации рассказа Л.Н. Толстого «Лев и собачка» (1875) в современной мультипликации, а также определение возможностей использования современных мульттекстов, а именно – мультфильма О. Вардунас (2008) и мультфильм И. Акименко (2012) – при обращении к рассказу Л.Н. Толстого на уроках литературного чтения в начальной школе. Основной задачей нашего исследования выступает повышение уровня понимания текста рассказа Л.Н. Толстого «Лев и собачка» младшими школьниками.

Анализ текста произведения Л.Н. Толстого позволил выделить центральную линию – линию отношений льва и собачки. Нами были определены особенности персонажей, дифференцируемые по величине, среде обитания, а также представляющие существенные мужского и женского рода, что позволило подчеркнуть слабость собачки на фоне мужественности и силы льва. Обращение

к анализу номинаций собачки позволяет проследить трансформацию её роли в произведении. Изначально говоря о данной героине как о средстве, позволяющем посетителю зоопарка посмотреть на диких зверей, автор использует номинацию «собака» («за смотренья брали деньгами или собаками и кошками на корм диким зверям») [10, с. 77]. Эта номинация носит нейтральный, несколько абстрактный характер. Затем, говоря о том, как некий человек взял собаку на улице, чтоб отдать её «за просмотр диких зверей», автор использует номинацию «собачонка»: «Одному человеку захотелось поглядеть зверей: он ухватил на улице *собачонку* и принёс её в зверинец. Его пустили смотреть, а *собачонку* взяли и бросили в клетку ко льву на съеденье» [10, с. 78]. Суффикс *-онк-* в данном случае, на наш взгляд, подчёркивает нравственный подтекст безразличного, потребительского отношения к животному. Но, однако, сразу после попадания героини в клетку ко льву, она начинает называться «собачкой». Для льва она становится милым близким другом [10, с. 78].

Также нами были выделены несколько художественных пространств, в которых происходит действие: Лондон, улицы Лондона, зверинец, клетка, угол клетки. Происходит как бы сужение пространства, но важно отметить, что автор показывает, что герои – лев и собачка – находящиеся в неволе, в углу клетки, несмотря ни на что, обретают счастье: они вместе спят и едят, играют, лев даже защищает собачку от внезапно появившегося хозяина: «Один раз барин пришёл в зверинец и узнал свою собачку; он сказал, что собачка его собственная, и попросил хозяина зверинца отдать ему. Хозяин хотел отдать, но, как только стали звать собачку, чтобы взять её из клетки, лев оцетинился и зарычал» [10, с. 78]. Обретение счастья в неволе позволяет говорить об истинной дружбе этих героев, которые перестают замечать несовершенства окружающего мира, а как бы существуют только друг для друга. Смерть собачки, произошедшая через год в клетке льва, приводит к неизбежной смерти и самого льва. Вначале лев не понимает, что собачка умерла: «Лев перестал есть, а всё нюхал, лизал собачку и трогал её лапой» [10, с. 78]. Но когда осознание смерти друга настаивает его, он начинает вести себя очень страшно: «...он вдруг вспрыгнул, оцетинился, стал хлестать себя хвостом по бокам,

бросился на стену клетки и стал грызть засовы и пол» [10, с. 78]. Важно, что здесь Толстой показывает стремление льва вырваться из замкнутого пространства клетки, которое не казалось ему таким, когда они жил в ней с собачкой.

Таким образом, через анализ образов героев, их внешности, поведения, номинаций, а также особенностей художественного пространства, мы вышли на проблему истинной дружбы, варьируемой в этом рассказе с авторским жанровым определением «быль». Обращение к художественному пространству и образам героев позволило приблизиться к интерпретации данного произведения в двух современных мульттекстах, созданным по мотивам произведения Л.Н. Толстого. Так, первым мульттекстом стала дипломная работа 2008 года, выполненная студенткой 6 курса Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения Ольгой Вардунас [3]. Автором второй работы, появившейся в 2012 году, является Игорь Акименко [4].

Интерпретации рассказа Л.Н. Толстого в данных мульттекстах нам помогло обращение к «кинограмоте»: выделение конструктивных элементов системы аудиовизуального текста, таким, как кадр, эпизод; монтаж, ракурс, план, расположение предметов и героев в кадре, их освещение, цветовая гамма, движения и мимика актеров, звук [6, с. 30–47].

Принимая во внимание тот факт, что данная работа может быть использована учителями начальных классов на уроках литературного чтения, считаем целесообразным рассмотреть отдельные эпизоды мульттекстов, освоение смысла которых приведет к пониманию главной мысли произведения.

Начальный эпизод.

Аудиовизуальный текст О. Вардунас открывается картиной, где одинокий лев стоит на скале (то, что это лев, нам подсказывает густая, пышная грива). За этим кадром следует крик отчаяния львицы.

Важно, что этот эпизод, как и некоторые другие в данном мульттексте, исполнен в технике рисунка, быстрого наброска. Итальянский художник Микеланджело в своих трактатах писал: «...рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой на-

уки» [11, с. 213]. Это открывает перед нами особый смысл выбора именно этого вида искусства для подобного рода вкраплений в видеоряд. Автор апеллирует к фундаментальности и душевности рисунка, наброска. Подобная интерпретация усиливает важность душевных чувств, которые испытывают Лев и Львица, направляют зрителя на ключевое осмысление последующих событий.

Нужно заметить, что эти кадры, как и практически весь мульттекст О. Вардунас «написаны» в тёплых тонах, мягкой, отнюдь не контрастной цветовой гамме, что указывает на доминирующую линию теплоты, близости и душевного спокойствия.

Во время этого эпизода слышен звук порыва ветра, из чего можно заключить, что лев находится на воле. Данный звук намекает нам на огромное свободное пространство, где столь сильны порывы ветра. Лев показан небольшим, автору важно было выделить его одиночество и хрупкость на фоне большой холодной скалы. А львица, напротив, показана крупным планом, чтобы мы могли разглядеть её мимику, заметить ту боль, которую выражает её лицо и голос. Тот факт, что эти картины следует сразу друг за другом, говорит о том, что О. Вардунас решила открыть нам, таким образом, некоторую предысторию. Историю о том, как лев когда-то остался одинок. Через указание на одиночество льва более очевидной становится важность отношений льва и собачки.

В мульттексте, созданном И. Акименко, чётко прослеживается момент сужения пространства, в котором происходят события. Картина открывается изображением Лондона, затем мы наблюдаем улицу, ведущую к воротам зоопарка. Следует заметить, что автор аудиовизуального ряда посчитал важным акцентировать внимание на табличке с надписью «Вход – 3\$ или животное на корм диким зверям». Данный факт даёт нам возможность проследить некий морализаторский подтекст. Герой, проходя мимо торговых рядов, замечает собачку и берет её собой. Собачка ласково виляет хвостом при виде человека, что уже может способствовать формированию восприятия зрителя. Следующим конструктивным элементом пространства выступает клетка льва (одна из нескольких, показанных автором, в отличие от первого мульттекста, где второстепенность данного компонента подчеркнута полным исключением его изображения). Таким образом, прослеживается следу-

ющее сужение пространства: Лондон – улица – зоопарк – клетка льва. Важно выявить сужение фактического (топографического) пространства и параллельное увеличение его в плане масштаба духовной составляющей.

Нельзя не сказать о том, что данная экранизация выполнена в чёрно-белых тонах. Все изображаемое упрощено, минимизировано до лёгких белых линий на черном фоне. Автор также акцентирует наше внимание на малой значимости внешнего вида персонажей, места, где происходит действие, окружающих людей. Но, что на наш взгляд, очень значимо, в мульттексте более развернуто показаны отношения льва и собачки.

Эпизоды взаимоотношений льва и собачки

Проанализировав момент появления собачки в клетке льва, мы выделили, что в экранизации О. Вардунас собачка сразу находится в руках некоего зеваки. Он машет ею, словно зазывая и дразня льва. Причина её появления, незнакомому с текстом рассказа Л. Толстого зрителю, неясна. Собачка показана будто игрушечной. Для общества людей она была именно игрушкой, которая не чувствует, ей не может быть больно. Это также определяет нравственный аспект. Анализ некоторых концептуально важных деталей подводит нас к выводу о том, что в данной интерпретации текста Л.Н. Толстого отношения между главными героями близки к родственным. Подобный вывод позволяют сделать следующие наблюдения: когда собачку забрасывают в клетку, лев замирает, встает возле собачки (кадр имитирует семейное фото!) и смотрит прямо на зрителя. Далее лев хватается собачку способом, аналогичным переносу детенышей семейства кошачьих; в рисованном фрагменте, вкрапленном в сюжет взаимодействия героев в клетке, мы наблюдаем, как собачка прячется за ногой льва (как ребенок за ногой родителя), кусает его за хвост, играя. Всё это позволяет сделать вывод о том, что в мульттексте О. Вардунас автор демонстрирует родительскую теплоту льва по отношению к собачке. Подчеркнём, что данная интерпретация отношений главных героев более близка и открыта пониманию младших школьников, нежели представленная в мульттексте И. Акименко.

В аудиовизуальном ряде И. Акименко линия отношений собачки и льва представлена несколько иначе. Попадая в клетку ко льву,

собачка пытается его облизать, ложится на спинку, прыгает на задних лапках. Подобное поведение можно охарактеризовать как попытку понравиться льву. И тут же показан результат: лев доволен, не видит в собачке жертву, сразу же делится с ней куском мяса. Когда в клетку вводятся большие длинные руки, пытающиеся забрать собачку, мы явно видим гримасу агрессии, злости, что также может быть интерпретировано как определенный акт ревности по отношению к собачке. (В первом мульттексте лев реагирует скорее с болью и грустью на попытку забрать собачку, нежели со злостью и агрессией, попыткой защитить его «собственность»). Также более откровенно здесь показан момент отказа льва от пищи, его жестокая расправа с «другой» собачкой, которой попытались заменить умершую. Лев с нежностью обнимает собачку, не оставляет её ни на минуту. Всё это ассоциируется с некоторой влюбленностью главных героев, то есть обращает нас к другой трактовке отношений льва и собачки.

На основании всего вышеперечисленного можно сделать вывод о том, что интерпретации рассказа Л.Н. Толстого в двух мульттекстах позволяет выйти на осознание главной мысли: это рассказ о дружбе, о близких отношениях льва и собачки, о том, насколько сильны и верны друг другу могут быть звери (люди, если проводить подобную аналогию). Учитель начальных классов самостоятельно может выбирать пути рассмотрения мульттекстов. Данная статья позволит учителям определить конкретные моменты, способствующие обращению учащихся к главной мысли произведения, заложенной Л.Н. Толстым.

Список использованных источников

1. Астафьева О.В. Литература и анимация: соперники или союзники? // Эстетическое пространство детства и формирование культурного поля школьника : материалы Четвёртой всероссийской научно-методической конференции (Санкт-Петербург, 11–12 февраля 2009 г.). – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. – С. 20–26.
2. Денишова Д.А. Возможности искусства мультипликации как инновационной технологии в процессе нравственного и художественно-эстетического развития детей // Система ценностей современного общества. – 2016. – № 47. – С. 104–109.

3. Лев и собачка [Видеозапись] / реж. О. Вардунас [Электронный ресурс]. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский университет кино и телевидения. – Режим доступа: <http://videobox.tv/video/11159132/>, свободный, (дата обращения: 12.10.2016). Мультфильм вышел на экраны в 2008 г.

4. Лев и собачка [Видеозапись] / реж. И. Акименко. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=KrkNgjO7zmQ>, свободный, (дата обращения: 12.10.2016). Мультфильм вышел на экраны в 2012 г.

5. Одинцова С.М. Диалог литературы и киноискусства в учебном процессе // Проблемы кинообразования в вузе и в школе: сб. науч. тр. / под ред. С.М. Одинцовой. – Курган: Изд-во Курган. гос. ун-та, 1997. – С. 50–60.

6. Плешкова О.И. Технологии литературного образования: кино и мультипликация в процессе изучения литературы: учебное пособие [для студентов, магистрантов, преподавателей]; Алтайская государственная педагогическая академия. – Барнаул: АлтГПА, 2014. – 154 с.

7. Плешкова О.И. Эволюция литературных образов в мультфильме Г. Бардина «Серый волк энд Красная шапочка» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. – № 3 (1). – С. 344–348.

8. Плешкова О. И. Значение искусства кино и мультипликации в процессе приобщения к чтению современного школьника // Вестник АлтГПУ: психолого-педагогические науки. – 2015. – № 22. – С. 64–67.

9. Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности / О.И. Плешкова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – 208 с.

10. Толстой Л. Н. Лев и собачка // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 20 т. – Т. 10: Повести и рассказы 1872–1886 гг. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. – С. 77–79.

11. Школа изобразительного искусства: в 10 вып., 2-е изд., испр. и доп. / под ред. М.Г. Манизера, В.А. Серова, П.М. Сысоева, М.Н. Алексича, Х.А. Ушенина. – М. : Искусство, 1965. – Вып. 4. – 236 с.

УДК 821.111-312.2

«РАССКАЗ СЛУЖАНКИ» М. ЭТВУД: КНИГА И ЭКРАНИЗАЦИЯ

Е.П. ЖАРКОВА,

аспирант кафедры зарубежной литературы, Воронежский государственный университет, 394018, Воронеж, пл. Ленина, 10, тел. +7 (473) 220-85-37,
e-mail: eugenia_zharkova@mail.ru

Аннотация

Жаркова Е.П. «Рассказ Служанки» М. Этвуд: книга и экранизация.

Целью данной статьи является сравнение текста антиутопии канадской писательницы М. Этвуд «Рассказ Служанки» и его кинематографической интерпретации. При подготовке статьи использовался метод сопоставительного анализа. Автор приходит к выводу, что в киноадаптации антиутопии Этвуд было значительно обеднено содержание романа, а также изменен образ главной героини, которая превращается из жертвы режима в активного участника бунта против него. Делается вывод о том, что эти трансформации, хотя и продиктованные стремлением к целостности и зрелищности фильма, упрощают проблематику романа и его идейно-художественное своеобразие.

Ключевые слова: антиутопия, канадская литература, Маргарет Этвуд, тоталитаризм.

Summary

Zharkova E.P. «The Handmaid's Tale» by M. Atwood: Book and Screen Version.

The purpose of this article is to compare the text of the dystopia «The Handmaid's Tale» by the Canadian writer M. Atwood and its cinematic interpretation. The comparative method of analysis was used in preparing of the article. The author concludes that in the film adaptation of Atwood's dystopia the content of the novel was significantly depleted and the image of the main character also changed, so she turns from the victim of the regime to an active participant in the rebellion against it. The conclusion is that these transformations, though motivated by a desire for film integrity and entertainment, simplify the range of problems in the novel and its ideological and artistic originality.

Keywords: Canadian literature, dystopia, Margaret Atwood, totalitarianism.

Введение

Роман-антиутопия канадской писательницы Маргарет Элеанор Этвуд «Рассказ Служанки» с момента публикации стал объектом

пристального внимания не только широкой читательской аудитории, но и профессиональных критиков, высоко оценивших художественные качества произведения Этвуд. Об этом свидетельствовало, в частности, присуждение М. Этвуд премии Артура Кларка за лучшую научно-фантастическую работу, опубликованную в Британии в 1986 году. Роман был включен в шорт-лист Букеровской премии, на родине писательницы награжден Премией генерал-губернатора, одной из самых авторитетных литературных премий Канады, а также вошел в учебные программы многих американских и канадских колледжей и университетов.

Однако, несмотря на столь явный интерес к роману и широкое признание его литературных достоинств, экранизация «Рассказа Служанки» оказалась намного менее успешной. Фильм по мотивам антиутопии М. Этвуд, снятый в 1990 году немецким режиссером Фолькером Шлендорфом и сценаристом Гарольдом Пинтером, так и не вышел на широкие экраны, а критики оказались более чем сдержаны в его оценке. Причины столь явного несоответствия экранизации ожиданиям читательской аудитории и кинематографического сообщества, по-видимому, зависят от целого ряда факторов. Не пытаясь дать полный анализ этих факторов, в этой статье мы стремимся указать на некоторые расхождения фильма с текстом романа, на наш взгляд, ключевые для понимания «Рассказа Служанки» в русле антиутопической традиции XX века.

Изложение основного материала

Роман М. Этвуд ставит в центр повествования судьбу одной из жертв тоталитарного режима Галаад, в котором в результате радиоактивного загрязнения большинство жителей оказываются бесплодны. Героиню, которая еще сохраняет способность к деторождению, лишают собственной семьи и отправляют в семьи влиятельных функционеров, чтобы она выполняла там роль «Служанки», вынашивая детей для своих «хозяев». При этом у нее отбирают не только близких, личные права и свободы, но и имя – в романе, и этот факт неоднократно подчеркивается, она фигурирует только как «Фредова» (Offred), то есть в буквальном смысле «принадлежащая» Фреду, его собственность.

Следовательно, стоит обратить особое внимание на тот факт, что героиня фильма получает простое и совершенно обыденное

личное имя – Кейт, намек на которое ни разу не возникает в тексте романа. Между тем, по мнению некоторых исследователей творчества канадской писательницы, М. Этвуд в некотором смысле «зашифровала» подлинное имя свое героини уже на первых страницах романа: во вступительной главе есть перечисление имен женщин, попавших в так называемый «Красный центр» для подготовки к будущей роли Служанки, и в этом списке единственным не упоминающимся впоследствии применительно к другим персонажам именем оказывается имя Джун [2, с. 8]. Это отмечает, в частности, англоязычный критик М. Майнер, одновременно связывая прозвище героини, Offred, с красным цветом, доминирующим в романе (of-red), и особенностями истолкования рассказа Служанки (off-read) [7, с. 34].

Следовательно, обезличенность героини, ее безымянность является одной из основополагающих характеристик романного пространства Этвуд. Подобный прием является достаточно устойчивым для жанровой схемы антиутопии: напомним, к примеру, что в «архетипическом» романе данного жанра, «Мы» Е. Замятина, герои также не имеют имен, у них есть только «нумера». Отечественный исследователь проблемы антиутопического Б. Ланин называет подобный художественный прием «квазиноминацией» [1, с. 157], явлением, при котором те или иные названия и личные имена изменяются или вообще устраняются из пространства антиутопии. Лишая героев имен, тоталитарное государство лишает их индивидуальности, сводит их существование к определенной социальной роли. В случае с романом Этвуд эта ситуация предельно обостряется, и в сознании героини ее личное, «тайное» имя становится своеобразным паролем к глубинам ее личности, дает ей силы внутренне сопротивляться режиму. Это имя она сообщает только самым близким людям – сестрам по несчастью из Красного центра и возлюбленному Нику, уподобляя открытие имени обнажению. В конце романа именно это имя становится для нее тайным знаком: Ник, участник сопротивления режиму, приходит, чтобы освободить ее, и «называет настоящим именем» [2, с. 326]. На наш взгляд, в данном моменте несоответствие книги и фильма проявляется особенно отчетливо, что, несомненно, несколько снижает остроту антиутопического пафоса экранизации.

Обозначенная только прозвищем, героиня романа предельно овеществляется, что маркируется в тексте антиутопии Этвуд не только квазиноминацией. На это указывает и ее внешний облик, намекающий на ограничение любых проявлений ее индивидуальности. Фредова существует в «шорах», на ее лице – обязательные «белые крылышки» огромного чепца: «Дабы мы не видели, дабы не видели нас» [2, с. 11]. Сама писательница, не связывая этот головной убор с какими-то конкретными религиозными или национальными предпочтениями, отмечает в одном из своих эссе, что его прообразом послужила картинка на этикетке «голландского чистящего средства» [3, с. 88]. Тем не менее, в романе этот несколько карикатурный образ становится символом ограничения не только взгляда, но и видения героини. В связи с этим примечательно, что создатели фильма, сохраняя общую цветовую схему распределения женщин по «кастам» в тоталитарном обществе, оставляют Служанкам лишь почти прозрачную, едва прикрывающую волосы красную вуаль, которую героиня при первой возможности снимает. Проигнорированы оказываются и красные туфли героини, в фильме превращенные в черные, в то время как исследователи романа подчеркивают связь между этой деталью и еще одним кинематографическим продуктом, вольной интерпретацией сказки «Красные башмачки» – одноименным фильмом 1948 года [5, с. 149]. На эту аллюзию указывает и имя одного из ключевых персонажей романа М. Этвуд, подруги Фредовой Мойры (напомним, в фильме «Красные башмачки» сыграла известная балерина тех лет Мойра Ширер).

Все эти несоответствия носят частный характер, хотя и искажают некоторые ключевые черты антиутопического пространства романа Этвуд. Тем не менее, при анализе содержательной канвы романа и фильма оказывается, что создатели последнего полностью отказываются от центральных сюжетных ходов романа, жертвуя во имя динамизма действия и внешнего драматизма коллизии внутренним драматизмом и психологизмом романа, его глубиной.

Логично заключить, что многие характеристики литературного произведения просто не могли быть воплощены в кинематографических рамках. Так, роман М. Этвуд – это своеобразный внутренний монолог героини, ее «рассказ» неизвестному читателю или

слушателю и одновременно исповедь перед самой собой. Эти повествовательные особенности и находки романа нельзя было, вероятно, в полной мере отобразить средствами кинематографа, однако создатели фильма, не вполне последовательно, оставляют за героиней «последнее слово» в виде закадрового голоса на заключительных минутах экранизации, ни разу не давая ей прямо высказаться на протяжении ее действия.

Однако изменения касаются не только передачи нарратива романа визуальными средствами: гораздо более «фатальным» для сохранения духа антиутопии Этвуд оказывается искажение самого образа главной героини, что полностью отменяет многие основополагающие моменты романа. На первый взгляд, Фредова-Кейт в фильме оказывается гораздо более активной и самостоятельной, чем в романе, что, по-видимому, должно вызывать сочувствие и симпатию зрителей. Так, если в книге Этвуд Фредова лишь сочувствует своей подруге Мойре в ее стремлении к побегу, то в фильме Кейт активно помогает ей бежать из «Красного центра». Однако наиболее очевидным это несоответствие оказывается в финальной сцене фильма: героиня экранизации вершит свою судьбу, убивая Командора, своего хозяина, а затем уезжает вместе с членами сопротивления в черном фургоне, чтобы потом, в эпилоге, оказаться в отдаленной местности, не контролируемой режимом, в ожидании ребенка от своего возлюбленного, предвкушая встречу с ним и дочерью. В романе же героиня оказывается внешне бездеятельной до конца, побег устроен без ее ведома, а дельнейшая судьба оказывается неизвестной: предположительно, Фредовой удастся бежать, однако такой исход не очевиден.

Такие повороты сюжета фильма, делая героиню активной участницей действия, тем не менее идут в разрез с основной идеей романа, в котором Фредова оказывается в совершенно другой позиции: это позиция наблюдателя и жертвы, не проявляющей себя внешне, но осуществляющей принципиально иное, внутреннее, психологическое, глубоко личное сопротивление режиму. Не случайно в романе все персонажи, стремящиеся к активному бунту (побегу, сопротивлению), оказываются побежденными и поверженными: в публичный дом «Иезавель» попадает непокорная и дерзкая Мойра, в радиоактивных колониях заканчивается жизнь убеж-

денной феминистки, матери Фредовой, самоубийство выбирает другая служанка, участница группы Сопротивления Гленова. В итоге только Фредовой, внешне бессильно пасующей перед режимом, удается сопротивляться ему на уровне своего сознания и одновременно вынести тоталитаризму бесстрастный и тем более убедительный приговор: по словам Глена Дира, именно «наивный наблюдатель» оказывается самым действенным рассказчиком [4, с. 94].

Безусловно, трудно реализуется в кинематографическом формате и еще одна особенность повествования в романе – его многовариантность, множественность интерпретаций и версий. Так, М. Дворак насчитывает в романе три возможных варианта, три версии судьбы мужа Фредовой Люка и три версии ее отношений с Ником [5, с. 148], причем все эти версии равнозначны и ни одной из них не отдается предпочтения. Это, по мнению исследователя, создает в романе особый эффект «коллагности» повествования, его фрагментарности и неоднородности. В фильме же все эти версии сведены к однозначным сюжетным поворотам: Люк погибает от выстрелов пограничников уже на первых минутах фильма, в причастности Ника к сопротивлению и искренности его чувств сомнений не возникает. В результате фабула оказывается целостной, но однолинейной, утрачивается глубина повествования.

Кроме того, характерной особенностью хронотопа романа является постоянное смещение временных пластов, их «переключение» в сознании героини, в потоке ее мыслей и переживаний, что, по мнению Дворак, также усиливает эффект коллажа, создавая переходы между различными отрезками времени. В романе, по словам Хильде Стелс, «соединяется прошлое и будущее, видимое и невидимое, сознательное и бессознательное» [8, с. 120]. В фильме же действие, по сути, развивается последовательно, а незначительные «флэшбэки» в сознании героини связаны исключительно с образом маленькой дочери героини Джил (как и сама героиня, безымянной в романе), которую она представляет одиноко бредущей по заснеженному лесу. В романе возвращения в прошлое не менее важны, чем рассказ героини об ее существовании в Галааде, поскольку они проливают свет на многие аспекты тоталитаризма, его причины и следствия, мотивы персонажей и логику их развития.

И, наконец, за пределами изображения в фильме оказывается так называемый «Комментарий историка», сопровождающий роман текст, якобы являющийся стенографической записью некоего симпозиума, посвященного теме Галаада и проходящего двумя веками позже, 25 июня 2195 года. Для основного действия романа важным оказывается тот факт, что эта временная перспектива (на что неоднократно указывали западные исследователи) придает тоталитарному режиму, изображаемому в романе, эфемерность [6, с. 136], отмечает краткость его существования, что в целом не характерно для жанра антиутопии, где тоталитарное зло стремится к бесконечному утверждению себя. В фильме же никак не постулируется возможное падение Галаада или скорый успех сопротивления, хотя героиня и надеется на это. Его действие заканчивается единичным спасением Фредовой от зверств режима в некоем безопасном анклав, где она может выносить и родить ребенка и воссоединиться с близкими.

Выводы и возможные перспективы исследования

Таким образом, не делая предположений о причинах возможного неуспеха фильма в сравнении с романом, тем не менее, можно прийти к выводу, что в процессе кинематографической адаптации роман утратил многие свои специфические особенности: произошло не только обеднение проблематики романа, но и упрощение, стереотипизация образа главной героини. Безусловно, многие изменения были неизбежным следствием трансформации текста в визуальный ряд, однако нельзя объяснить нарушения логики повествования и мотивации персонажей исключительно интересами художественной целостности фильма.

Нельзя с уверенностью сказать, что фильм оказался исчерпывающим по отношению к книге. К тому же, каждое кинематографическое произведение – продукт своего времени. Возможно, пришло время для новой экранизации известного романа Этвуд, выход которой – на сей раз в формате сериала – планируется в 2017 году. Это открывает новые перспективы исследования романа Этвуд в сфере его истолкования средствами кинематографа, в том числе и для углубления и прояснения многих литературоведческих аспектов.

Список использованных источников

1. Ланин Б. Жизнь в антиутопии: государство или семья? // Общественные науки и современность. – 1995. – №3. – С. 149–160.
2. Этвуд М. Рассказ Служанки. М.: Эксмо, 2010. 352 с.
3. Atwood M. In Other Worlds: SF and the Human Imagination. London : Virago, 2011. 255 p.
4. Deer G. The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. P. 93–112.
5. Dvorak M. What is Real/Reel? Margaret Atwood's «Rearrangement of Shapes on a Flat Surface,» or Narrative as Collage // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. P. 141–153.
6. Ferns C. Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. 268 p.
7. Miner M. «Trust Me»: Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. P. 21–39.
8. Staels H. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Resistance through Narrating Power // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. P. 113–126.

УДК 778.5: 82-31

ТЕХНИКА МОНТАЖА КАК ПРИЗНАК ЛИТЕРАТУРНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ РОМАНА И.МАКЬЮЭНА «ИСКУПЛЕНИЕ»

А.В. КОШИКОВА,

аспирант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения, ФГБОУ ВО Кубанский государственный университет, 350040, г. Краснодар, ул.Ставропольская,149, тел. +79528209616, e-mail: kav-tutor@mail.ru

Аннотация

Кошикова А.В. Техника монтажа как признак литературной кинематографичности романа И. Макьюэна «Искупление».

В статье рассматриваются инструменты применения киноприемов в современной литературе на примере романа И. Макьюэна «Искупление». Целью данной научной работы является исследование реализации техники монтажа на макроуровне композиции художественного текста, используя системный, историко-литературный, психологический и герменевтический методы. По мнению автора статьи, использование И.Макьюэном монтажной техники в художественном произведении является маркером кинематографичности текста. Проведенный анализ завершается выводом о функциях кинематографического кода в современной литературе.

Ключевые слова: кинематографичность, монтажная композиция, кинематографический код, эффект кинематографического сгущения времени, параллельный монтаж, прием саспенса.

Summary

Koshikova A.V. Technique of Montage as a Marker of the Literary Cinematic Nature of I. McEwan's Novel «Atonement».

This article discusses the use of cinematic techniques in contemporary literature by example of I. McEwan's novel «Atonement». The purpose of this article is to study in detail the implementation of technique of montage at the macrolevel (composition) of the literary text, using systematic, literary-historical, psychological and hermeneutic methods. According to the author, I. McEwan's using of technique of montage is a marker of the cinematic nature of the text. The conducted analysis is completed with conclusion about functions of the cinematic code in contemporary literature.

Key words: cinematic nature, montage composition, cinematic code, effect of cinematic thickening of time, parallel editing, technique of suspense.

Постановка проблемы. Кинематографическая культура в последнее время захватывает сознание современного человека. Нередки случаи, когда именно после выхода фильма на широкий экран, особенно популярной становится книга, по мотивам которой снято данное кино. Такая массовость кинематографа повлекла за собой широкую эскалацию данного вида искусства в другие формы культуры. Особенно ярким становится использование в литературе определенных кинематографических приемов, которые помогают расширить перцептивное поле читателя, сделать образ, возникающий при чтении, более глубоким и объемным. В отличие от литературы, киноиндустрия владеет более широким спектром инструментов воздействия на человека: это и живые зрительные образы, обеспечивающие большую степень визуализации, и звуковые эффекты, не только задействующие воображение и зрение, но и помогающие сделать фреймы киновосприятия, предложенные режиссером, максимально реалистичными, создавая эффект живого присутствия в смоделированной художественной реальности.

Особенно тесное взаимодействие с кинематографом из всех известных современных английских авторов имеет Иэн Макьюэн – классик нынешней британской прозы. В его художественном портфолио мы найдем не только малую прозу или глубокие философско-психологические романы, но и ораторию, оперу, а также пьесу и сценарии к фильмам. Творчество этого автора наглядно показывает, что сегодняшние писатели охотно обращаются к другим формам искусства в поисках необходимого инструментария для более отточенной и реалистичной образности своих текстов. Таким образом, **целью исследования** является этот мощный процесс перекодирования художественного метаязыка кино на метаязык литературы мы предлагаем рассмотреть на примере «букевского» романа И. Макьюэна «Искупление» (2001).

Прежде чем обратиться непосредственно к самому тексту, рассмотрим теоретическую базу и кратко осветим работы, на которые мы опирались в своем исследовании. Так, попытку дать определение понятию кинематографичности предпринимает И. А. Мартынова в своей монографии «Киношек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности» [2]. По ее мнению, данный

термин предполагает следующее значение: «характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы: кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте» [2]. Другими словами, кинематограф не изобретает новый способ подачи текста, а лишь акцентирует внимание на монтажной особенности принципов построения художественных произведений. На основе этого труда отечественного ученого, а также богатого материала исследований Т. Г. Можяевой [3], В. П. Руднева [4], С. М. Эйзенштейна [8], М. А. Фоминой [5] и др. будет построен наш анализ техники монтажа романа И. Макьюэна «Искупление» как признака литературной кинематографичности текста.

Мы предлагаем рассмотреть механизм использования техники монтажа как кинематографического кода, реализующегося на композиционном уровне данного произведения. По определению В. Хализева, монтаж в литературе – это способ построения художественного произведения, при котором преобладает дискретность изображения, его «разбитость» на фрагменты и функция которого заключается в «констатации случайных связей между фактами, обыгрывании диссонансов, интеллектуализации произведения» [7, с. 110]. Для такой композиции характерно использование лирических отступлений, хронологических перестановок и временных смещений, которые актуализируют внутренние эмоциональные связи между ситуациями, событиями, персонажами и которые более важны, чем логические, причинно-следственные связи.

Обратим внимание на первую часть романа «Искупление», написанную, по замечаниям исследователей, в духе Джейн Остен и повествующей о детстве начинающей писательницы Брайони Толлис и любовной истории между ее старшей сестрой Сесилией и Робби Тернером, сыном прислуги. Вначале сюжет разворачивается вполне линейно и последовательно, но чем глубже автор погружает читателя в историю семейства Толлис, тем заметнее становятся многочисленные лирические отступления, затягивающие ход действия: например, описание писательского хобби Брай-

они и специфики ее мировоззрения замедляется философскими рассуждениями подростка о том, что как душа, сознание человека способны управлять его телом (сцена с разглядыванием собственной руки), а также перемежается с рассказом о жизни Сесилии Толлис, который, в свою очередь, включает в себя подробную историю о появлении в доме драгоценной вазы.

Так же примечательно и разделение данной части на главы:

- первая, третья, седьмая, десятая, тринадцатая и четырнадцатая главы показывают читателю мир дома Толлисов таким, каким его видит 13-летняя Брайони;

- во второй, четвертой и девятой ведущей героиней становится уже ее старшая сестра Сесилия;

- в пятой главе мы видим точку зрения Лолы, приехавшей погостить к Толлисам вместе с братьями-близнецами по причине грядущего развода их родителей;

- шестая и двенадцатая глава – домашний мир глазами матери семейства Эмили, страдающей головными болями и обостренным благодаря болезни слухом;

- восьмая и одиннадцатая глава – показывает взгляд на данное семейство и все происходящее внутри него, который принадлежит Робби Тернеру, сыну прислуги и возлюбленному Сесилии.

Некоторые эпизоды намеренно повторно репрезентируются для того чтобы показать происходившее и с позиции участников события, и с точки зрения стороннего наблюдателя, который точно не знает, что происходит, а может лишь догадываться. Например, сцену, разыгравшуюся у фонтана между Сесилией и Робби, сначала мы видим, словно находясь рядом с влюбленными, а затем Макьюэн меняет оптику повествования, показывая происходящее глазами Брайони, наблюдавшей за происходившим из окна. Маленькая писательница не слышит разговора, и ей остается только додумывать реплики между героями, что приводит к ошибочному толкованию данного случая. Тот же прием автор использует и применительно к сцене первой близости между Сесилией и Робби в библиотеке, став свидетелем которой Брайони окончательно утвердилась в своем неверном мнении о том, что Робби – маньяк, а не пылко влюбленный в ее сестру друг семьи. Многие другие микросюжеты последовательно повторяются, только в различных ин-

терпретациях остальных персонажей. Подобная полиперсональность позволяет читателю посмотреть на одно и то же событие с разных сторон, ракурс видения здесь легко сопоставляется с движением двух камер, имеющих разные фокусы восприятия. Подобное переключение между несколькими пространственно-временными пластами носит название **параллельного монтажа**, где сцена из одной сюжетной линии быстро переносится в сцену из другой. Этот прием показывает, как одно действие протекает в реальной жизни (Робби и Сесилия), а параллельное – в воображении героя (в данном случае в писательской фантазии Брайони Толлис).

К тому же большую роль здесь играет не только сама смена планов, но и тот смысл, который возникает при их особом соположении. Данный прием носит название **эффект Кулешова**. В данном романе И. Макьюэн, используя указанный прием, добивается создания высокой степени трагичности повествовательного пафоса, так как читатель видит, насколько сильно ошибается Брайони, столь искусно домысливая происходящее в своем порыве романиста, что впоследствии становится роковой ошибкой в судьбах героев.

Основное повествование постоянно переключается с одного пространственно-временного пласта на другой. Из точки **настоящего** времени (события в доме Толлисов, связанные с приездом старших детей) автор переносит читателя то в **прошлое** (история дядюшки Клема, которому принадлежала старинная ваза, воспоминания Сесилии о ее отношениях с Робби в Кембридже), то в **будущее** (упоминания о грядущих мемуарах уже 60-летней Брайони, постоянное ощущение Сесилии, что она «все видит так, будто происходящее стало достоянием далекого прошлого» [1, с. 73], будто «все это уже было, происходило давным-давно, и все последствия этого <...> predeterminedены» [1, с. 81], надежды Пола Маршалла о грядущем участии Британии в войне с фашистами [1, с. 75], размышления матери семейства о том, что она будет делать после того, как выйдет из комнаты, указание на то, что Робби в последующие годы нередко «будет мысленно возвращаться» [1, с. 133] к тем минутам, когда он беззаботно шел в праздничном костюме на ужин к семейству Толлис, его же мысли о том, что с ним будет в 1955, 1962, как сложится его карьера врача и т.д.). К тому же регулярное упоминание о том, что герои впоследствии

будут трепетно вспоминать этот день, тщательно перебирая детали, намекает читателю на то, что должно случиться что-то непоправимое, но пока мы не знаем, что именно. Здесь британский автор использует свой излюбленный метод - **прием саспенса**, постепенно нагнетающий ощущение тревожности и так часто использующийся именно в кинематографе.

Таким образом, читателю предлагается посмотреть на события с разных ракурсов, активно разворачивающиеся действия замедляются благодаря многочисленным ретардационным описаниям и ретроспективным и перспективным лирическим отступлениям. Данное явление в кинематографе носит название **эффекта кинематографического «сгущения времени»**, который, в свою очередь, довольно часто используется именно в монтажной композиции. Подобные хронологические перестановки и временные смещения также являются основой монтажного построения текста, для которого, по мнению Кулешова [7, с. 277], монтажные стыки, образующиеся в результате использования такого рода композиции, гораздо важнее, чем предметы, попавшие в кадр.

В заключение необходимо также отметить, что вышеперечисленные приемы использованы не только внутри каждой части романа, но и на уровне разделения текста на сами части. Так, первая и вторая часть монтируются по принципу контраста («джейн-остеновский» роман и стилизация под Э. Хэмингуэя), который также является маркером кинематографичности текста, поскольку именно гетерогенность этих макросюжетов обуславливает их сопоставление. А финал третьей части и соответственно самого романа – неожиданное «включение» из наших дней, где впервые мы видим повествование от первого лица – Брайони Толлис, 77-летней успешной писательницы, которая готовится к собственной смерти и открывает читателю совсем иной, «реальный» исход событий, где нет счастливого воссоединения влюбленных друг в друга Сесилии и Робби, а есть только констатация фактов их трагической гибели в военное время. Классический роман превращается в постмодернистский, обнажая в своей основе метапрозаическое повествование, столь часто использующееся в киноиндустрии в качестве т.н. драматического приема, когда изначально зрителя заставляют поверить в реальность происходящего (что мастерски

делает Макьюэн в главе о Дюнкеркской операции), а затем опровергают так тщательно и практически документально выстроенную наррацию, показывая реципиенту, что все происходящее – всего лишь вымысел, авторская игра и искусная манипуляция.

Логика рассуждения подводит нас к **выводу** о том, что кинематографический код, использованный в художественном произведении, выполняет две основных функции:

1) реальную (подчеркнутая документальность, ориентация на достоверность изложенных фактов);

2) ирреальную (фантастичность вымысла, множественность альтернативных финалов, определяющих в своей совокупности такое логико-философское понятие как семантика возможных миров).

Современная художественная словесность все чаще обращается к кинокультуре, которая помогает литературному повествованию стать реалистичнее и объемнее. В своем интермедийном романе «Искупление» И. Макьюэн подобно прибегает к использованию монтажной техники как к способу, который погружает нас в сознание каждого из героев, дополнительно обогащая смысл и подтекст сюжета, и акцентирует наше внимание на вариативности точек зрения, которая может привести (и приводит) бытие персонажей к фатальному исходу.

В **перспективе** данное исследование может быть дополнено лексическим анализом оригинального текста как разбора микроуровня реализации кинематографического кода в указанном романе.

Список использованных источников

1. Макьюэн И. Искупление. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.
2. Мартянова И. А. Киновек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.
3. Можяева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд) : дис. ... канд. филол. наук / Барнаул. гос. пед. ун-т; науч. рук. Л. А. Козлова. Барнаул, 2006. 167
4. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.

5. Фомина М. А. Лингвистические средства реализации монтажа в художественном произведении // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. №32 (213). С. 153–156.

6. Шуть В. Я. Кинематографический прием саспенса в эссеистике Юрия Андруховича // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 3–2. – С. 1–3.

7. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Академия, 2009. – 432 с.

8. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. — 456 с.

УДК 821.161.1.0

ВЗГЛЯД ИЗ РАЗНЫХ ЭПОХ: О ДВУХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ ОДНОГО РАССКАЗА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

И.В. МОНИСОВА,

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. Ломоносова, 107119, Москва, Ленинские горы, д 1, стр. 61, тел. 8-903-152-90-99, e-mail: monisova2008@yandex.ru.

А.М. ВЫСОЧАНСКАЯ,

аспирантка кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. Ломоносова, 107119, Москва, Ленинские горы, д 1, стр. 61, тел. 8-916-740-63-04, e-mail: stasyaleta@yandex.ru.

Аннотация

Монисова И.В. Высочанская А.М. Взгляд из разных эпох: о двух экранизациях одного рассказа Леонида Андреева.

Анализируются две экранизации известного рассказа Л. Андреева «Губернатор» (1905), снятые в 1920-х и 90-х гг. и своеобразно отражающих идеологию, стиль и дух своего времени. В одном случае происходит смысловое удаление от претекста, проявляется не свойственная последнему агитационность, зато учитываются открытия модернистской прозы (лейтмотивная структура, монтажная композиция, интертекст). В другом же случае очевидно стремление режиссера вернуться к первоисточнику, выразить ностальгические чувства по прошлому и найти переключки с ситуацией нового рубежа веков, однако при этом воспроизводится только социально-психологический слой рассказа Л. Андреева.

Ключевые слова: *интермедийность, киноязык, визуализация, претекст, интерпретация, психологизм, темпоритм, монтаж, лейтмотив, нарратив*

Summary

Monisova I.V., Vysochanskaya A.M. A Look From Different Epochs: on Two Screen Versions of one Short Story by Leonid Andreev.

Two films based on L. Andreev's famous short story «Governor» are analyzed as an interesting fact of the evolution of Russian culture. They appeared in 1920th and 90th and reflected the ideology, style and spirit of their times. In the early screen version the meaning changes because of director's political agitation but despite that the

artistic inventions of modernist's prose are presented (the leitmotif structure, the montage composition, the intertext). In another film we can observe the director's intention of returning to literary origin, expressing the nostalgic feelings for the past and finding some likeness between it and a beginning of a new epoch. But still he shows and interpretate just the social-psychological layer of L. Andreev's story.

Keywords: intermediality, cinematic language, visualization, pretext, interpretation, psychologism, tempo and rhythm, montage, leitmotif, narrative

Произведения Л. Андреева, необычные по материалу, живописные и обладающие стилевой экспрессией, ожидаемо привлекали внимание отечественных и зарубежных кинематографистов. Рассказ «Губернатор», навеянный событиями первой русской революции, экранизировался дважды: к десятилетию Октября Я. Протазанов снял фильм «Белый орел» по мотивам этого рассказа – идеологическая деформация претекста далеко уведила от писательского замысла, – а в начале 90-х на экраны вышел «Губернатор» В. Макеранца, и здесь верность первоисточнику подчеркивалась уже архаичной орфографией заглавия. Сопоставление киноверсий произведения позволяет проследить не только изменение киноязыка за 60-70 лет, разную степень давления киношаблонов, различную специфику обживания экранного пространства театральными и киноактерами, но и существенные перемены в общественном и художественном сознании, позволившие дать при интермедиальном переводе диаметрально противоположные версии классического оригинала. А. Базен утверждал, что вольные интерпретации литературных произведений являются залогом прогресса кинематографического языка [3]. Действительно, в 20-30-е гг. деятели немого кино, восполняя отсутствие звучащего слова, стремились выработать специфическую систему визуальных и постановочных приемов, и эти эксперименты были весьма интенсивны в случае визуализации литературных текстов, особенно широко известных, когда ситуацию осложняло наличие определенных зрительских ожиданий. Вопросы о том, как лучше представить на экране знакомый художественный текст – максимально бережно визуализируя оригинал или смело с ним экспериментируя, и можно ли посредством киноадаптации выявить новые смыслы литературного источника, – и сегодня остаются одними из обсуждаемых не только в кинопроизводстве, но и в науке.

Руководство кинокомпании «Межрабпом-Русь» к концу 20-х гг. задалось целью запечатлеть на экране выдающихся деятелей русской сцены – так созрел замысел «Белого орла» с участием В. Качалова и В. Мейерхольда, а также «Человека из ресторана» по известной повести И. Шмелева 1911 г., где главную роль сыграл И. Москвин. При этом оригинальные тексты подверглись существенному переосмыслению и предельному сокращению: сказывались условия эпохи (цензура пропустила лишь третий, идеологизированный до шаржа вариант сценария Я. Протазанова и О. Леонидова) и законы черно-белого немого кинематографа. От сюжета рассказа «Губернатор» остается лишь событийный каркас: расстрел по приказу главы губернии бунтующих рабочих и его убийство в финале. Переживания Петра Ильича, которые составляют основу андреевского текста, в фильме редуцированы и имеют другую природу: перед героем встает «*труп прошедших событий, лишенный погребения*» [1, с. 143], но вызывает лишь страх за собственную жизнь, а не сложный комплекс сомнений, вины и ощущения роковой предопределенности. Большая часть внешнего действия, которое выходит на первый план, наращивается сценаристами – впрочем, сам Андреев в «Письмах о театре» предвидел путь, по которому пойдет «Великий Кино», отдающий предпочтение, в отличие от театра, зрелищности и событийности [2]. Так появляются отсутствующие в оригинале эпизоды с участием царского сановника из Петербурга и сцена награждения Петра Ильича орденом Белого Орла, покушение гувернантки на его жизнь и конфликт с маленькой дочерью (альтернатива линии взрослого сына в рассказе), история рабочего-предателя Шпика, который и убивает губернатора (в рассказе это безымянные революционеры-заговорщики, воплощение Закона Мстителя). В. Качалов (роль в этом фильме оказалась единственной его работой в кино), внешне точно попадая в типаж (воинственность, грузность, «тяжелая поступь» государственного человека), представил персонаж, весьма далекий от андреевского. Герой в его исполнении по-своему обаятелен, жизнелюбив и не зол от природы, слова, адресованные бюсту императора, «Закачались мы с Вами, Ваше Величество!» звучат в титрах проникновенно и прочерчивают историческую перспективу. Однако по воле сценаристов в герое подчерки-

ваются тщеславие, алчность, сластолюбие, он не отличается смелостью и принципиальностью, а в отдельных сценах даже жалок. Отдавая приказ к расстрелу, он театрально машет платком, тогда как в рассказе этот жест смотрится вынужденным. Таким образом, персонаж практически вписывается в рамки ампулы злодея-буржуа, типичного для немого кинематографа той поры, так что его смерть в финале выглядит заслуженной карой. В. Мейерхольд, играющий сенатора, в котором угадывается сходство с одиозным Г. Победоносцевым, создает на экране жесткую и лаконичную, в духе приемов «Театрального Октября», маску бесчеловечного царедворца, мертвой души – образ отсылает к произведениям Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Так создается мотив кровавого режима, выносится на поверхность связь с событиями января 1905 года. В рассказе центральным лейтмотивом проходит мысль о неизбежности убийства губернатора и создается атмосфера всеобщего ожидания этого события едва ли не как явления природы, а в «Белом орле» смысл ситуации спрямляется: простой народ, возмущенный расстрелом мирного шествия, ждет справедливой мести душегубу.

Следует отметить, что и у Протазанова, и у Качалова был за плечами опыт работы с произведениями Л. Андреева (в 1912 г. режиссер снял по пьесе «Анфиса» одну из первых отечественных кинолент, актер сыграл в «Анатэме» и «Екатерине Ивановне»), однако перед кинематографистами стояла задача создания современного фильма, преследующего скорее агитационные цели и учитывающего ожидания кинозрителя. Впрочем, полученный продукт не показался властям убедительным: газета «Правда» отреагировала на премьеру фильма заявлением о том, что *«как революционная драма и даже просто как драма реалистическая «Белый орел» не удался. В борьбе кино с андреевским текстом победил Л. Андреев»* [4]. Для современника же «Белый орел» – бесценный документ времени и искусства, редкая возможность увидеть на экране легендарных мастеров театра и кино, поэтому он был отреставрирован в 90-е годы при поддержке Госфильмофонда кампанией РТР-фильм. Но, с другой стороны, современный зритель будет воспринимать увиденное скорее не как драму, а как наивный боевик, даже фарс, что еще дальше уводит от андре-

евского оригинала. Сатирический язык при изображении представителей власти по-прежнему считается, но становится только частью общего комического эффекта: такая рецепция определяется прямолинейным агитационным пафосом фильма, утрированной (театральной) игрой и гримом актеров, нарочитой постановочностью многих сцен.

Если иметь в виду два вектора, избираемые кинематографистами при работе с литературной основой (об этом писала, в частности, Д. Бойэм), когда либо открыто подчеркивается связь с претекстом, либо, напротив, заявляется автономность экранизации, то в нашем случае эти подходы очевидны: в «Белом орле» изменено название оригинала и значимой деталью становится награда, полученная губернатором за расстрел рабочих, то есть априори выражается осуждение в адрес монархической системы, вознаграждающей насилие против народа; в фильме Макеранца сохраняется название рассказа и в титрах напоминается о его авторе. Вообще вторая кинолента во всех отношениях более канонична, в ней воспроизводится большая часть исходного текста, нет сюжетных нововведений, трактовка характеров в целом не противоречит оригиналу, подробно разработан психологический план. Модернизация производится более корректно и осуществляется посредством переосмысления советской идеомифологии и выявления общности экзистенциальной и социальной проблематики двух рубежных эпох. Заглавный герой, как и в рассказе, показан обремененным властью государственным человеком, совершившим преступление против собственного народа, он ощущает это как роковую ошибку, чреватую расплатой, навстречу которой покорно идет. Актер Б. Химичев в роли губернатора, пожалуй, даже усиливает растерянность и пустоту, что овладели героем после расстрела, и подчеркивает мучительность принятия им решения о расправе. Фактура актера не вполне соответствует внешности героя рассказа, он выглядит интеллигентным и утонченным – такое облагораживание облика персонажа способствует более сочувственной зрительской рецепции, и это концептуально для создателей киноленты. Внешняя неколебимость государственного человека, его «тяжелая поступь» в рассказе Андреева диссонирует с человеческими переживаниями Петра Ильича: «*«Так – ходят –*

губернаторы», – думает он нелепо, в такт крупным и твердым шагам, и садится опять, стараясь не шевелиться, чтобы каким-нибудь неосторожным движением снова не вызвать в себе губернского» [1, с. 105]. В фильме эта психологическая раздвоенность ослаблена, идет смещение в сторону человеческой ипостаси личности главного героя, довлеющей здесь над официальной. В сцене расстрела губернатор только поднимает платок, но не взмахивает им, как в оригинале, и у зрителя создается впечатление, что не сам герой, а его подчиненные поторопились совершить это злодеяние. Как видим, для создателей фильма персонаж интересен прежде всего как совестливый представитель власти, и в этом смысле он прямая противоположность персонажу «Белого орла».

Соотношение «внутреннего» и «внешнего», в терминах Уэллса [6], является важнейшим моментом киноадаптации литературного текста, особенно текста психологического – кино стремится перевести в визуальную плоскость (крупные планы, мимика, жест, бытовая и пейзажная деталь) и озвучить посредством экранного слова, закадрового текста или саундтрека внутреннюю жизнь литературных героев. Рефлексивный план в рассказе Андреева подробно и разнообразно представлен (внутренние монологи, прямой авторский комментарий, несобственно-прямая речь, система образно-смысловых лейтмотивов и текстовых рефренов), а в обеих экранизациях он существенно переработан в соответствии с общей концепцией. Так, в немом «Белом орле» текст рассказа почти полностью исчезает, в том числе и его психологический план, а фраза в титрах «Как это случилось?», несколько раз всплывающая на экране, является скорее не проявлением внутреннего голоса героя, а удачным нарративным приемом, с помощью которого дается стереоскопическая картина утра накануне расстрела рабочих (события освещены с позиций разных персонажей - свидетелей и участников). В современном фильме озвучены некоторые фрагменты внутренних монологов Петра Ильича посредством включения их в его диалоги с другими персонажами, важна игра актера в крупных планах, сопровождающая его музыкальная тема, повторяющиеся детали городского пейзажа, которые создают ощущение замкнутого пространства. Не представлен в фильмах

flashback трагических событий, в то время как в рассказе воспоминания о них преследуют губернатора, и именно с этого начинается повествование: «...О чем бы он ни начинал размышлять – о самом чужом, о самом далеком, – уже через несколько минут испуганная мысль стояла перед событием и бессильно колотилась о него, как о тюремную стену...» [1, с. 100]. Однако кинематографисты находят возможность по-своему передать центральный мотив произведения. Протазанов использует авторскую «подсказку» – рефрен о белом платке, который создает особый ритм рассказа: в фильме этот образ, напоминая зрителю о расстреле, визуально закрепляется в ряде сцен с судорожным движением руки героя, сжимающей платок, – даже в заключительном эпизоде испуганный губернатор автоматически машет платком в сторону своего убийцы – и звучит выстрел. Во втором фильме эта деталь пропадает (прием выглядел бы нарочитым в ленте Макеранца с ее социально-психологической жанровой доминантой), зато она компенсируется лейтмотивным саундтреком, особенно выразительным в сцене, когда мотив «наплывает» на губернатора во время игры его дочери на фортепиано и «перебивает» звучащую музыкальную пьесу.

В обеих экранизациях переосмыслена одна из важных «внутренних тем» рассказа – настойчивые попытки губернатора постичь народную жизнь, о которой он знает лишь по отдельным деталям и фактам, его «непонимание» голода, детской смертности, той степени бедности, когда люди носят оловянные обручальные кольца. Эта чужая жизнь так и остается для него чем-то непроницаемым. В протазановском фильме тема дана в комическом ракурсе: губернатор и его окружение принимают крестьянскую котомку за бомбу, у Макеранца размышления героя о народе не озвучены, есть лишь эпизоды его отстраненного общения с простыми людьми. В разной степени обе киноверсии, более или менее радикально, спрямляют характер центрального героя: образ губернатора в первом случае приобретает саркастическую окраску, во втором заметно очеловечивается.

Претерпевает изменения и внешний план, в первую очередь реализация в фильмах оппозиции «власть – народ». У Протазанова она является ключевой в силу сосредоточенности создателей

фильма на социальной проблематике и классовом конфликте (губернатор, сановник, архиерей с одной стороны – заводчане и гувернантка с другой). Для самого героя удержание власти становится главной целью, его окружение мало дифференцировано и подано сатирически: подчиненные трусливы и глупы, жена погружена в бытовые заботы и не замечает даже интереса мужа к красивой гувернантке. Существенно наращивается противоположный лагерь за счет введения множества массовых сцен с участием рабочих, заключенных, при этом подчеркивается не стихийность, как в рассказе, но организованность и слаженность их действий, а значит, снимается андреевский мотив фатальности происходящего. Фильм работает на простом контрасте, имеющем классовую основу: в рассказе раненые отводят глаза от губернатора, приехавшего их навестить, в фильме герой посещает тюрьму – и заключенные выражают ему свое неприкрытое презрение. Но для доказательства иной, чем в рассказе, идеи, Протазанов использует аналогичный прием: литературному губернатору кажется, что отовсюду к нему несется мысль «Поздно!» (внешнее выражение внутренней тревоги героя), в фильме эта мысль замещается демонстрацией классовой ненависти – из всех тюремных окон к губернатору несется революционная песня. Внешний план «Белого орла» расширяется за счет образа Петербурга и петербургской части хронотопа, открывающей фильм. Визуально она выстраивается, как можно предположить, с опорой на петербургский «текст» русской литературы [5]: на экране сменяют друг друга символические объекты северной столицы – Медный Всадник, Александровский столп, «Адмиралтейская игла». Далее появляются прищипанные кони, «оград узор чугунный», орлы и атланты. Ракурс съемки «снизу вверх» заставляет монументальные объекты застыть «в неколебимой вышине», они «давят» на зрителя, создавая мрачный метанарратив. Персонифицируется Петербург не только в образе царедворца, покровительствующего губернатору, мы видим руку самого императора, подписывающего приказ о награде. Весь арсенал приемов изображения властной вертикали убеждает в несправедности самодержавной власти, одновременно подчеркивается и выморочность режима, уничтожающего собственный народ, например, через прозрачное иносказание в финале, когда

первая пуля, посланная в губернатора, попадает в стоящий рядом бюст Николая II.

В фильме «Губернаторъ», как и в рассказе, проблема отношений власти и народа не является центральной, на первом плане оказывается история порядочного человека, преступившего черту в силу служебной необходимости. Нет острого социального контраста на уровне деталей: представители власти окружены довольно скромным интерьером, Петербург, как и в рассказе, остается во «внеценическом» пространстве. В фильме присутствуют маркированные социально образы садовника, сошедшей с ума женщины, с одной стороны, и полицмейстера, чиновников, семьи губернатора – с другой, однако с пониманием показаны не только семьи пострадавших рабочих, но и представители власти – фигуры в рассказе Андреева скорее номинальные, здесь они очеловечены и индивидуализированы. Так, полицмейстер Судак в исполнении И. Краско – простой и честный служака, вызывающий в памяти Максим Максимыча, тогда как в фильме «Белый орел» это персонаж остро сатирический; чиновник по особым поручениям Козлов, которого в ранней версии саркастично играет М. Жаров, здесь честный профессионал, всеми силами пытающийся обеспечить безопасность Петра Ильича. Более выпукло, чем в рассказе, представлены образы «мстителей», недвусмысленно сниженные (у Л. Андреева они даны обобщенно и беспристрастно): неряшливые, заросшие, суетливые юнцы в черном составляют контраст с благообразным, величественным губернатором в нарядном мундире. Итак, фатальный Закон Мститель, о котором идет речь в рассказе Андреева, преобразуется в «Белом орле» в мотив классовой борьбы, а во втором фильме скорее в атмосферу сгущающейся опасности, в которой мечутся представители силовых структур, возникают подозрительные субъекты и только погруженный в себя губернатор бродит по городу в поисках своей смерти.

Расширение внешнего плана и введение массовых сцен позволило создателям «Белого орла» выработать энергичный темпоритм киноповествования, отличный от «тягучего» андреевского, иначе выстроить хронотоп и предложить оригинальную систему мотивов. В фильме создается эффект постоянного движения и «ка-

лейдоскопичности» событий, нарастает масштабность нарратива и создается объемный цитатный план. В киноверсии 1991 г. в целом сохраняется верность первоисточнику в области слова и темпоритма. То есть две киноленты отличаются не только концептуально, но и стилистически. Немой фильм ориентирован прежде всего на визуальные приемы, учитывает некоторые стороны модернистской поэтики (система лейтмотивов, метафоричность нарратива, интенсивный интертекст), а также цитирует культовые явления кино своей эпохи. Например, образ каменного льва, снятого в разных ракурсах в эпизоде расстрела рабочих, отсылает к знаменитому «оживающему» каменному зверю из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»» (1925 г.) – это символ кары за преступление властей против народа и одновременно выражение ужаса, который испытывают даже каменные изваяния при виде происходящего. Мотив невинной жертвы поддерживается другой цитатой: кукла губернаторской дочки, брошенная на пол, ассоциируется с погибшими детьми рабочих («почему-то все девочки») – и заставляет вспомнить не только фрагмент рассказа, где расстрелянные кажутся губернатору тряпичными куклами, но и сцену из «Трех толстяков» Ю. Олеси (1924 г.), и эпизод с детской коляской, беспомощно скачущей вниз по лестнице, в упомянутой картине С. Эйзенштейна. Фильм Макеранца менее сложен в плане визуальных и нарративных эффектов, и не только потому, что технические эксперименты компенсируются наличием звучащего слова, но и потому, что для создателей этого фильма ближе реалистический и камерный, а не плакатный язык. Они используют нейтральные ракурсы, плавные движения камеры, длительные крупные планы и минимум массовых сцен. Исключение составляет замедленная съемка разбивающейся вазы в эпизоде, когда начинается выступление рабочих, – так передается «заторможенность» восприятия героем происходящего, его смятение. Но, как уже говорилось, в фильме теряется важная составляющая андреевского рассказа – сложная система лейтмотивов, многие из которых оформлены в тексте рефренными повторами, в принципе переводимыми на киноязык: это мотив тяжелой «государственной» поступи, неоднократное сравнение героя с мертвецом, «церемониальным маршем ищущим могилы»; мотивы, сопровождающие

образ народа, уподобленного камню, дереву, олову, и др. В результате экранизируется только социально-психологический пласт претекста.

Итак, различия в киноинтерпретациях общей литературной основы обусловлены различными идейно-художественными установками их создателей. «Белый орел» является «проспективной» адаптацией рассказа Л. Андреева, отражающей характер и злободневные задачи эпохи постановки. «Губернаторъ», напротив, ретроспективен, ориентирован на «букву» оригинала и эпохи, в нем запечатленной, в которой авторы фильма почувствовали созвучие современности. Существенна и разница в художественных и технических возможностях, которыми обладало кино в 20-е и 90-е годы, и прежде всего наличие или отсутствие в нем звучащего слова, что напрямую связано с полнотой или редукцией психологической составляющей. Для Я. Протазанова и его современников принципиальным было соблюдение определенных кинематографических канонов. Сочетание технического разнообразия, учета некоторых модернистских приемов организации материала и упрощенного, «овнешненного» сюжета в итоге дало далекую от оригинала экранизацию – в титрах даже не указано, что фильм снят по мотивам рассказа Л. Андреева. Утрированная мимика и театральные жесты контрастируют со сдержанной стилистикой как литературной первоосновы, так и второго фильма, в котором театральная экспрессия преодолена, но есть и свои потери на пути отказа от интенсивной формы. В первой киноверсии губернатор – представитель поверженного на момент съемок ненавистного старого мира, во второй – совестливый представитель власти, часть утраченной старой культуры, о которой уже думают с ностальгией.

Список использованных источников

1. Андреев Л. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904–1907. Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е. Жезеловой; Коммент. А. Богданова. – М.: Худож. лит., 1990. 559 с.

2. Андреев Л. Письма о театре. Повести и рассказы в 2-х томах. – М.: Худож. лит., 1971. 432 с.

3. Базен А. За нечистое кино: В защиту экранизаций. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.
4. Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. Пер. с англ. Р. Зерновой. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – С. 609–619.
5. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб: Искусство. 2003. 617 с.
6. Wells P. Classic Literature and Animation. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 199–211.

УДК 791.43.04 : 821.11.09

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА И ТИП СКАНДИ-ПОЛИЦЕЙСКОГО: СЕРИАЛ «МОСТ» В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

О.В. ТИХОНОВА,

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы, Воронежский государственный университет, г. Воронеж, пл. Ленина, 10, тел. +7(473) 2208537, e-mail olnem@yandex.ru.

Аннотация

Тихонова О.В. Визуализация детективного жанра и тип сканди-полицейского: сериал «Мост» в литературном контексте.

Цель данного исследования – обозначить основные составляющие модели скандинавского детектива на примере телесериала «Мост»/«Bron» (Швеция-Дания, 2011) и рассмотреть их в контексте утвердившихся приоритетов литературного скандинавского криминального романа. На первый план выдвигается вопрос о типологии героя, знаковый для данной модели. В соответствии с междисциплинарным предметом исследования применяются киноведческие и культурологические подходы, историко-литературный и сравнительный методы. Делаются выводы о единстве литературной и телевизионной форм, обосновывается связь последней с романной структурой. В результате в качестве главных компонентов криминальной истории выдвигаются гендерный аспект, а также психологическая доминанта.

Ключевые слова: скандинавские литературы, криминальный роман, детектив, полицейская история, социально-психологический детектив, кинороман, гендерные роли.

Summary

Tikhonova O.V. Visualization of the Detective Genre and the Scandinavian Cop Type: Television Series «The Bridge» in the Literary Context

The purpose of this study is to identify the major components of the Scandinavian detective story model on the basis of the television series «The Bridge»/«Bron» (Sweden, Denmark 2011), and to consider them in the context of priorities, established in a Scandinavian crime novel. The issue in the forefront is about the typology of the character, which is significant for the model. Cinematological and cultural approaches, historical, literary and comparative methods have been applied in accordance with the interdisciplinary subject of the research. Conclusions about the unity of the literary and television forms have been made, and a connection between the latter and a novel structure has been established. As a result, gender and psychological dominance appear to be the main components of the criminal story.

Keywords: Scandinavian literature, crime novel, detective story, police story, socio-psychological detective story, cinematographic novel, gender roles

Цель данного исследования – обозначить основные составляющие модели скандинавского детектива на примере шведско-датского телесериала «Мост» (2011), который представляет характерный пример взаимодействия и перекрёстного влияния литературы и телевизионного кино. Возможность такого подхода задают как общая ситуация в современном искусстве, так и актуальные направления исследований в гуманитарных науках.

Скандинавские детективы – литературные и кино/телевизионные “ стали сегодня таким же знаком качества и специфического стиля, даже предметом моды, как другие скандинавские «продукты» “ сканди-дизайн (интерьера, мебели, одежды), музыка (как популярная, так и альтернативная), даже скандинавская мифология, образы, сюжеты и мотивы которой существуют не только в культурно-эстетическом контексте, но и растиражированы в массовом сознании. Начало процессу формирования и укрепления модели скандинавского детектива положил общеевропейский ренессанс жанра, наблюдавшийся уже в первые послевоенные десятилетия. Именно тогда и сложилась модель литературного скандинавского детектива, в перекрёстных влияниях с французской, немецкой и “отчасти” английской. Задана эта модель была такими авторами как *Пер Валё* и *Май Шёвалль*, создавшими образ комиссара Мартина Бека, *Стиг Трентер* (образы детектива-профессионала Веспера Юнсона и журналиста Харри Фриберга), *Мария Ланг* (образ детектива Кристера Вийка), затем *Герт Нюквист* (образы братьев Баке).

В скандинавских странах, как и во Франции и Германии, в это время доминировала модель **социально-психологического детектива**, особенно продуктивно развивавшаяся затем и в последующие десятилетия. Криминальный роман, рассматриваемый в германской традиции как один из вариантов жанра детектива, занимает здесь особое место. Все последующие трансформации будут существовать в контексте приоритетов, заданных названными авторами в рамках данной модели.

Среди новых корифеев жанра криминального романа/детектива выделяется популярнейшее трио “*Стиг Ларссон, Хеннинг*

Манкель и **Ю Несбё**. У «подножия» этого «Олимпа» – целый сонм служителей детективно-криминального литкультура: швед *Хокон Нессер* – представитель старшего поколения авторов, молодёжь “ норвежец *Гуннар Столесен*, датчанин *Юсси Адлер Олсен*. Особое место занимают женщины-детективщики, некоторым из которых удалось поколебать мужской приоритет в жанре. Характерен пример шведки *Камиллы Лэкберге*, молодой и успешной, сделавшей героиней своих романов практически саму себя “ писательницу, которая расследует преступления вместе со своим мужем-полицейским.

«Полицейская» форма сканди-детектива ставит в центр главного героя – комиссара полиции, у которого могут быть неожиданно странные или «альтернативные» помощники (например, оперная дива и по совместительству жена комиссара у Марии Ланг, иммигрант-сириец – у Олсена, у Несбё – девушка-хакер). Но здесь уже есть варианты, которые потом будут разрабатываться у более позднего поколения писателей и тиражироваться в кинодетективах особенно часто: у Стига Трентера журналист-фотограф Фриберг играет в расследовании первую скрипку, а комиссар Веспер Юнсон гармонично дополняет его; у Герт Нюквист функции сыщика отданы вообще непрофессионалам (братьям Баке – филологу и медику).

В технике новейшего скандинавского литературного детектива есть особое контрастное качество – лаконизм, подчёркнутая простота и, с другой стороны, объёмность, смысловая насыщенность текста, фрагментарный, созданный с помощью монтажа повествовательный стиль, напоминающий киноязык. Это значительное влияние киноискусства и его «дочерней» отрасли – телевидения – совершенно естественно возникает во второй половине XX века и развивается по восходящей, что сейчас приводит, на наш взгляд, к **сближению**, а иногда и практически к сращиванию словесной и визуальных форм. Романистика отражает сформированное современными масс-медиа клиповое сознание. И наоборот – скандинавские фильмы и телесериалы в большинстве своём являются экранизациями литературных произведений, но даже при отсутствии такового источника несут на себе печать скандинавского литературного стиля. Каждый известный роман обрастает множе-

ством теле- и киноверсий, а главные герои литературных произведений ассоциируются у публики с экранными персонажами, обретают лица известных (Кеннет Брана в роли Валландера) или становящихся известными именно в этих версиях актёрами (Нуми Рапас и Микаэль Нюквист в трилогии «Миллениум»).

Сериал **«Мост»** (2011 – *первая часть*) был выбран нами именно как *характерный пример* скандинавского жанра криминального романа, образец взаимодействия и перекрёстного влияния литературы и телевизионного кино. Мы опирались на первую часть трилогии – как основную и образцовую.

Использование здесь термина **«роман»** вполне оправдано. В этом теле-произведении, на наш взгляд, можно увидеть характерные черты *романной формы*: целостность замысла, проблемно-тематического решения, наличие стержневой сюжетной линии и многоуровневых ответвлений от неё, полифоничность, усложнённую фактуру повествования, разветвлённую систему персонажей, представляющих различные социальные и психологические типы, неординарную пространственно-временную структуру.

Нам сериал представляется одновременно образчиком **скандинавского стиля**, о котором уже говорилось выше. Стилиевые элементы в этом произведении можно было бы рассматривать в отдельном исследовании, так как художественный язык здесь очень интересен. Он проявляется на разных уровнях, в специфических для данной формы искусства визуальных характеристиках и приёмах:

“особое **цветовое решение** “ смазанные, размытые краски, тяготение к монохромной цветопередаче (серый цвет во множестве оттенков);

“поэтика **городского ландшафта** – город возникает как лабиринт, современный, подчёркнуто стереотипный. Мальмё и Копенгаген как параллельные места действия не различаются визуально, выступают практически как единое пространство. Эресуннский *мост* “ постоянный элемент ландшафта, мотив и сюжетный стержень произведения, главный объединяющий элемент.

“**игра пространством** “ сужение до малых закрытых пространств (квартиры-соты, кабинки-пеналы в офисах, подземные гаражи, подвалы) чередуется с оптическим «расширением» – па-

норамами окраин и свалок, побережья и фьордов, морскими пейзажами.

“ **крупные планы**, внимание к мимике. Акцент на людей, тела, лица, реакции, взгляды.

“ **реализм деталей, натуралистичность**, «неприкрытый вуайеризм». Эффект документальности – бесстрастная наблюдающая функция камеры;

“ мотив **движения**. Мало статики, заданы разные типы движения. Осмысление загадок, дешифровка улик главными героями происходит не в кабинетах, не наедине с собой, а в процессе передвижения из одной точки в другую.

Завязка действия – жёсткая, оригинальная и многозначная. Прямо посередине Эресуннского моста, связывающего шведский Мальмё и датский Копенгаген, обнаруживают труп женщины, лежащий фактически на границе двух государств. Две полицейские команды (датская и шведская), возглавляемые детективами криминальной полиции обоих городов (Сага Норен и Мартин Роде), начинают расследование преступления, которое свяжет и оба места действия, и обоих героев. С первых же кадров, таким образом, выстраивается метафорическая конструкция, определяющая структуру и смысловые коды фильма, реализованная в лейтмотивах *границ и мостов*.

Основные элементы криминального романа получают здесь особое решение. *Тайна (криминальная)* – основной элемент детектива – «размножена» здесь через несколько преступлений, не всегда связанных друг с другом. Основное преступление (первое) – служит завязкой и символом всего действия. Оно подчинено актуальному *социальному* смыслу (единая Европа, мультикультурализм, социально-политические проблемы, преступления против детей, функционирование масс-медиа и продажность прессы). Но общественный характер преступления вступает в конфликт с мотивами личной мести. *Расследование* становится двусторонним, при этом “ разнонаправленным (помимо основного раскрываются побочные дела). Существует особая трактовка проблемы *наказания/возмездия*: преступник схвачен, но наказание его относительно. Более того, возмездие совершается и для Мартина Роде – сыщика и человека. Себастьян Сандстрод (преступник) и в тюрь-

ме имеет власть над Мартином, который не может освободиться от собственного чувства вины. По сути, победа остаётся за преступником, хотя он схвачен и водворён в тюрьму. А именно Мартин будет вечно мучиться, потеряв самое дорогое – ребёнка и семейное счастье. Фигура *преступника* также отмечена акцентом. Себастьян “маньяк, но он” бывший полицейский и тоже отчасти жертва обстоятельств. *Жертв* здесь вообще множество, персонажи “представители разных слоёв общества. Но самое интересное” часть из них действительно наказываются преступником за явные грехи (например, журналист и бизнесмен – за продажность, беспринципность, аморальность).

Наиболее характерно решение образа *сыщика*-полицейского. Два главных героя из разных городов и стран работают в команде, являются частью системы и представляют отдельное, даже обособленное профессиональное сообщество. В результате возникает *общий образ криминальной полиции*, состоящей из представителей датской и шведской стороны.

Телероман имеет *единый стержень действия*, который проступает уже в первых сценах, заявлен в завязке, многократно оговорен и обыгран по ходу действия, – это единоевропейская реальность, кризис общества потребления при видимом его благополучии. Весь фильм представляет попытку довести до самоупокоенного, притуплённого самодовольством сознания мысль о «подтачивании» его изнутри, о нестабильности, несчастьи современного человека, занятого саморазрушением. Бомжи и социальные работники, политики и бизнесмены, арабские иммигранты и нацисты, журналисты и врачи, маргиналы и безработные, дети, подростки и студенты – из множества историй этих персонажей соткана картина сложного, противоречивого единого мира двух стран, и одновременно дан срез современной европейской реальности вообще. Закономерно, что наиболее острый и часто бескомпромиссный, даже жестокий, взгляд на современность и непосредственное окружение демонстрируют именно скандинавские авторы (и в литературе, и в кино). Многие критики и зрители высказывали мнение, что именно в самых благополучных странах так остро и трагически видится не только социальное, но и прежде всего человеческое, нравственное неблагополучие.

Сюжет сериала строится на череде разоблачений анонимного преступника, который много лет накапливал материал об общественных «язвах» и обнародовал их страшным образом. С маниакальной последовательностью он выстраивает два уровня своего плана. Во-первых, он заявляет о проблемах современного общества во всеуслышание, используя при этом все медиаканалы и средства массового воздействия (интернет, видеоматериалы, фото, газетные статьи, статистику, речи и доклады политиков). Себастьян делает из каждого преступления реалити-шоу, издеваясь не только над преследователями, но и над вкусами и запросами обывателя, искусно манипулируя массовым сознанием и индивидуальными фобиями, комплексами и маниями.

Второй уровень его плана – собственно криминальный: он отмечает каждое свое «выступление» преступлением. Смерти и трупы – своего рода знаки, отметины его пути, они выполняют роль ориентиров для конкретных сыщиков – и для всего общества. Но тотальное безразличие не под силу исправить даже маньяку. «С этой точки зрения, “ считает кинокритик Степанов, “ преступник, обживающий заброшенные заводские пространства, налаживающий связь двух полицейских из двух стран и соединяющий трупы на невидимом рубеже, проводит важную социальную работу. Он счищает жир с человеческих душ. Проводит сеанс коллективной — не зря все его деяния транслируются в интернет — шоковой терапии с целью добиться хоть какой-то реакции от этих толерантных тел» [6]. Продвигаясь за преступником по точкам его дьявольского маршрута, полицейские тоже становятся участниками грандиозной драмы. Раскрывая его планы, разгадывая коды, они двигаются в том направлении, которое задаёт им преступник.

В центре телеромана – потерянный, одинокий, циничный, но всегда так или иначе *несчастный человек*. И вот тут-то проступает **настоящий «стержень»** – сюжетный и смысловой – всего сериала. Вся история смещается в сугубо *личную* сторону. Фактически – не столько чувство социальной справедливости движет преступником, сколько абсолютно личные чувства. Обвиняя в своей личной трагедии одного человека, он бросает обвинение и всему обществу. Страдая, он хочет, чтобы страдали все, но больше всех – тот, к кому на самом деле обращён его протест и страшная месть.

Все жертвы – это жертвы на алтарь единоличной ненависти. Люди его не интересуют, они для него “ материал для мести. Подобный стержневой мотив наиболее ярко присутствовал и в романе Ю Несбё «Снеговик», где преступник подбирается к своему главному врагу – тоже полицейскому – через множество жертв, нанизывая все мотивы преступления, в том числе “ ненависти к людям вообще – на один главный мотив – ненависть к одному человеку.

В сериале «Мост» единичные, индивидуальные судьбы оказываются главным ядром действия и интереса авторов и зрителей. Данные крупными планами лица, нарисованные яркими мазками характеры, психология отдельного человека, сражающего с внешним миром и более – с самим собой – это основа истинной оригинальности фильма.

Именно **пара главных героев-полицейских** «цементирует» эту конструкцию. Дана она на *контрастах*: шведка и датчанин, женщина и мужчина. Он “ несколько обрюзгший, стареющий, уставший от жизни, многодетный отец семейства в эпицентре «кризиса среднего возраста», человек с опытом. Она “ астеничная белокурая молодая женщина, не умеющая строить общение с людьми, живущая по шаблонным правилам, цитирующая уголовный кодекс и полицейский устав, и, казалось бы, лишённая всего человеческого – умения уставать и отдыхать, доверять людям, радоваться жизни и смеяться, живущая работой и руководствующаяся сводом статистических выкладок, «аутичная валькирия». Контраст возраста, внешнего вида, опыта и характеров подчёркивается даже контрастом *места обитания* обоих героев. Сага живёт в маленькой стандартной квартире в стандартном доме в районе новостроек. Её не заботит уют или подчёркнутый минимализм обстановки. Это место – лишь для того, чтобы было где спать, есть и хранить немногочисленные вещи. Это убежище для одиночки и патологического трудоголика. Функциональное, почти безликое. Мартин же после всех своих блужданий по урбанистическим лабиринтам обоих мегаполисов возвращается каждый вечер в дом-усадебу в предместье. Выстроенный в лучших традициях эко-архитектуры и скандинавского стиля в целом, «растворённый» в окружающем ландшафте, дом Мартина – семейная крепость, островок благополучия. Но так же, как и в других домах этого бла-

гополучного и самодостаточного мира, за его стенами кипят страсти, зреют конфликты, рушатся традиции.

Оба героя – профессионалы в своём деле. Полицейский – это, скорее, **социальный** и **психологический диагноз**. Занимая в обществе особое место, в силу специфики профессии, сканди-полицейские не столько воплощают закон и порядок, сколько следуют в потоке жизни, лавируя между долгом и чувствами, усталостью и совестью. Имея дело постоянно с негативом, пытаются не остаться равнодушными, не озлобиться, не сорваться.

Типичный полицейский в сканди-детektивах – среднестатистический горожанин, обычный человек, обременённый повседневными заботами и обязанностями, чаще всего – разведён, вынужден погружаться в неустроенный быт, обладает своими фобиями и комплексами, дурными привычками, отягощён прошлым. В работе он не супермен, а тянущий свою лямку, талантливый, цепкий полицейский без особых чинов, добросовестно, временами рьяно, временами через силу, выполняющий свой долг. Он не фанатик работы, скорее, просто честный служака, «чертовски хороший полицейский» (термин Ю Несбё). Подобный типаж был задан уже Валё и Шёвалль в романах о Мартине Беке, продолжен во множестве произведений, в том числе – у М. Ланг (Кристоф Вийк), у Ю Несбё (Х. Холе), у Х. Манкеля (Курт Валландер). Каждый из них имеет *отличительную черту, снижающую героику* и создающую подчёркнутую *человечность* образа (Холе – ипохондрик и алкоголик, Бек – курильщик со стажем, страдает «морской болезнью» и увлекается при этом морской атрибутикой). Мартин Роде из сериала «Мост» и Курт Валландер из одноимённой книги и сериала обременены семейными неурядицами. Лейтмотив Роде – дети (на отцовском чувстве и вине и играет преступник). Детектив Мартин Роде (актёр Ким Бодния) из сериала «Мост», видимо, неслучайно носит имя первого и самого известного сканди-полицейского (Мартин Бека). Именно с ним у него очень много точек соприкосновения, есть даже абсолютные формальные совпадения, аллюзии и характерологические параллели.

Противовесом этого мужского варианта типа сыщика становится Сага Норен в исполнении Софии Хелен. Невозможно не учитывать **гендерный аспект** фильма, который неизбежно отсылает

к гендерному контексту скандинавского искусства (и литературы, и кино) вообще. **Женщина-детектив** здесь оказывается решительнее, жёстче, рискованнее мужчин. Отстранённость Саги, её внутренний эмоционально ущербный мир, неотягощённость привязанностями позволяют ей холодно и рассудочно идти вперёд в профессии. Хотя к карьере она не стремится, даже не задумывается об этом. Сага лишена эмоциональных бурь не только из-за своей психофизиологии, ущербного в какой-то мере сознания, но и из-за *добровольного самоотречения* от страстей, которые она не только не умеет, но и не хочет испытывать. В Саге чувство профессионального долга гипертрофировано, доведено до состояния *профзаболевания*. Патологическая некоммуникабельность и привязанность к устойчивости повторяющихся, стереотипных, даже рутинных действий, что проявляется и в профессии – в маниакальном следовании букве закона, позволили критикам говорить о сознательном следовании авторов сериала в создании образа Саги симптомам, связываемым психиатрами с «синдромом Аспергера».

В сериале ведётся, наш взгляд, подспудная **дискуссия о современных женщине и мужчине**. Женская эмансипация, подогретая европейским социально-экономическим благополучием, толерантностью и свободами, феминистской традицией, приводит, с одной стороны, к видимому равноправию полов, если не к доминированию женщин в обществе. Характерная картина – в отделах криминальной полиции обоих городов больше половины – женщины. С другой стороны, мы воочию можем убедиться на множественных примерах индивидуальных историй из фильма, что последствия этого равноправия – искажения, изломы психики, поведения и мировидения и женщин, и мужчин.

На экране, как и во многих известных детективных романах последних десятилетий, происходит постоянное **столкновение полов, социальных ролей и мировоззрений**. В сериале «Мост» *женственность и мужественность* оказываются в очередной раз под вопросом, испытываются на разных уровнях – социальном, ментальном, физиологическом, психологическом.

Мужские качества Мартина Роде обозначены специфически. Его мужественность, доказанная через отцовство, пресечена бук-

важно – в самом начале многократно обыгрывается ситуация со сделанной им операцией вазектомии, что воспринимается окружающими и им самим как сам собой разумеющийся, даже незначительный факт, но затем приводит и к физическим, и к психологическим страданиям. Мужчина, добровольно отказывающийся от своей мужественности – рядовое явление для цивилизованного, рационального мира – теряет свою идентичность. Пусть и в собственном представлении, но это не меняет его боли. *Мотив боли*, как и *мотив вины*, вообще сопровождает Мартина на протяжении всего фильма. Чувствительность тела, как и чувствительность души, делают его уязвимым, чем и пользуется уже переживший подобные виды боли преступник. Человечность его превращается в бремя, тоже в патологию “ в бесчеловечном равнодушном пространстве.

Женственность Саги Норен тоже поставлена под сомнение. Умаление эмоциональной стороны делает её, может быть, менее уязвимой и более приспособленной к тому ритму и стилю жизни, который ведут полицейские. Но патология её изощрённей, болезнь более жестока. От женственности невозможно избавиться до конца, противоречивые симптомы проявляются постоянно. Нет привязанностей – есть физиологические потребности, нет семьи – есть работа, нет любви – есть одноразовые встречи, нет друзей “ есть коллеги, нет Дома – есть пристанище. Принимая на себя мужские функции, Сага перенимает и модели мужского поведения, манер, стиля жизни (одежда, жилище, сексуальное поведение, трудоголизм).

Можно сделать вывод, что в поле телесериала констатируется **подмена гендерных ролей**, так остро и беспощадно продемонстрированных и в романе С. Ларссона «Девушка с татуировкой дракона» (оригинальный перевод названия «*Мужчины, которые ненавидят женщин*»). В этом романе Ларссона (и в его экранизации) героиня вообще подчёркнуто телесно андрогинна, бисексуальна, перенимает манеру мужского поведения, отвечает насилием на насилие, так же, как и Сага, фантастически успешна в мужской профессии. Но если Лисбет Саландер у Ларссона асоциальна принципиально, то Сага в силу профессии включена в социальные связи, осознаёт и оберегает своё профессиональное мес-

то, которое для неё подменяет все остальные.

Главная «болезнь времени», зафиксированная современными авторами, заключается в *боязни* или прямом *нежелании* женщины (как и мужчины) испытывать привязанность к кому-либо, в «*бегстве от любви*» (термин немецкого писателя Б. Шлинка) и вообще от эмоциональности, в трактовке чувств как уязвимости, зависимости. Симптомы этой «болезни» – патологическое презрение к традиционным ролям, патологическая бесчувственность, апологетика свободы, которая превращается в саморазрушение. И в этом контексте, на наш взгляд, у героини не нужно искать некий узко медицинский диагноз. Речь идёт о психологической неразвитости или односторонности эмоциональной сферы, свойственных современному человеку вообще. Одиночество, замкнутость на себе, неумение или нежелание выстраивать живое общение – это не женская, а общая болезнь. Но женское лицо болезни делает её страшнее, потому что она противоестественна и необратима.

Важный ход в разворачивании действия сериала – пути обоих героев к индивидуальным *урокам*. Главный вывод – они учатся друг у друга тому, что недостаёт каждому из них. Учатся принимать себя такими, какие они есть на самом деле, но и стремиться анализировать себя, осознавать свои недостатки. Эта попытка зафиксирована и в историях других персонажей (Мартина и его жены Метте, соцработника Стефана Линдберга и его сестры Сони). Здесь намечено *взаимное движение* мужчины и женщины, вообще людей, *друг к другу*. Но в следующей части сериала иллюзии будут развенчаны. Хотя именно Мартин и Сага окажутся наиболее перспективными в этом человеческом сближении элементами. Совершенно разные и совершенно далёкие, именно они, две противоположности, и дают некую надежду зрителю.

Финал первого сезона сериала «закольцовывает» все истории, и главную – особенно. В кульминационной сцене на мосту снова сходятся три главных героя – преступник и два детектива – и символически обыгрываются их роли и функции. Мартин оказывается буквально *между* двумя другими участниками трагедии, и именно Сага берёт на себя тяжесть ответственности и принятия решения. Для Мартина заканчивается важный период жизни, он проходит в одно мгновение несколько раз через «границу» смерти. Сага

после страшной развязки, возвращаясь по трассе, с которой всё и началось, принимает решение открыть новую страницу жизни, начать жить заново.

Таким образом, всё возвращается к идее **моста**. Здесь, как нам кажется, мост – не столько символ единой европейской реальности, что неоднократно подчёркивалось всеми рецензентами и акцентировалось рекламой фильма, мост “ символ связей между людьми, их взаимоотношений, взаимных обязанностей и привязанностей. Ситуация **«человека на мосту»** (в состоянии выбора, принятия решения, осознания себя и своих связей с людьми, в ситуации нового начала) – *знак* современности и удачная находка авторов фильма.

Перспектива исследований вытекает из самого материала. Интердисциплинарный подход позволяет акцентировать проблемы не только современного популярного искусства (разных его форм), но и феномена скандинавского детектива (наиболее успешного и тиражируемого сегодня в других национальных традициях), а также «северной» национальной идентичности в целом.

Список использованной литературы

1. Алёшичева Т. Труп в пограничном состоянии. О сериале «Мост» [Электронный ресурс] // Коммерсант.RU, 04.05.2012. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1922510> (дата обращения 15.05.2016)
2. Ларссон С. Девушка с татуировкой дракона. М. : Эксмо, 2013. 608 с.
3. Мост [Сериал] 1 часть / реж. Х. Розенфельдт; в ролях: К. Бодния, С. Хелен и др; Filmlance International / Nimbus Film. Каналы SVT 1, DR 1. Швеция, Дания, 2011.
4. Ю Несбё. Снеговик. М.: Азбука, 2012. 480 с.
5. Степанов В. Соединяй и властвуй. Сериал «Мост» как ещё одно свидетельство о жизни объединённой Европы [Электронный ресурс] // Colta.ru, 12/05/2012. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/12822/details/36975/?expand=yes&attempt=1> (дата обращения 15.05.2016).
6. Шведский детектив: Вып. 2: П. Валё, М. Шёвалль. М. : Свeнас, 1993. 432 с.

УДК 82-0

БЕЛА БАЛАШ – ДЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ И ТЕОРЕТИК КИНО

Т.А. ФЕДЯЕВА,

доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков и культуры речи, Санкт-Петербургский государственный аграрный университет, 196601, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе д. 2, тел. (812) 476 47 77, e-mail: fedjaew58@mail.ru

Аннотация

Федяева Т.А. Бела Балаш – детский писатель и теоретик кино.

Предметом исследования данной статьи являются взаимосвязи между теоретическими изысканиями венгерского писателя Белы Балаша в области киноискусства и эстетикой его детских книг. Основой для их сближения двух областей его творчества стали неокантианские воззрения писателя, которые сформировали символическое видение и воспроизведение действительности в его творчестве. Одновременное обращение Балаша к детской литературе и кино было во многом продиктовано его интересом к теории сказки и мифа, к архаическим основам человеческого существования. В основу киноэстетики и поэтики детских произведений Б. Балаша легли также особенности психологии и мировосприятия ребенка.

Ключевые слова: детская литература, фильм, сказка, символ, миф, детская психология, визуализация.

Summary

Fediaeva T.A. Bela Balazs – Children's Writer and Theorist of Film.

The subject of the article is the relationship between the theoretical research of the Hungarian writer Bela Balazs in the field of cinema and the aesthetics of his children's books. The basis for rapprochement of the two areas of his work were neokantians outlooks that shaped the symbolic vision and the reproduction of reality in his work. Simultaneously we appeal to children's literature and film has been largely dictated by his interest in the theory of fairy tales and myth, the archaic essence of human existence. The basis cinemaaesthetic and poetics of children's books Balazs we went to the peculiarities of the psychology and worldview of the child.

Keywords: children's literature, film, story, symbol, myth, children's psychology, visualization.

Интерес к творчеству Белы Балаша (1884–1949) не ослабевает как в Европе, так и у нас в стране. Венгерский писатель немецкого происхождения (настоящее имя Герберт Бауэр), долгое вре-

мя живший в Советском Союзе (1931–1945), оставил глубокий след в искусстве Венгрии, Австрии и Германии, а также в Советской России. Б. Балаша знают прежде всего как теоретика кино, автора всемирно известных книг «Видимый человек» (1924), «Дух фильма» (1930) и «Искусство кино» (1945). В последнее десятилетие предметом исследования стало его творчество как детского писателя, до сих пор не привлекавшее внимания литературоведов. Его перу принадлежат сказки («Сказка о музыканте» 1907, сборник «Семь сказок» 1918, «Одежда мечтаний» 1922, «Живая лазурь» 1925), пьесы и либретто на сказочные сюжеты, созданные в 10-е годы XX века (опера «Замок герцога Синяя борода», балеты «Деревянный принц», «Чудесный мандарин»), повести («Карл Бруннер» 1936, «Генрих начинает борьбу» 1938, «Карл, где ты?» 1940, «Юность мечтателя» 1947).

При жизни писателя его детские сочинения пользовались не меньшей популярностью, чем теоретические исследования в области кино. Так, например, в Советском Союзе детские книги Балаша неоднократно выходили огромными тиражами и включались в школьные программы. Как и книги о кино, детские сочинения Балаша отражают не только этапы художественной эволюции писателя, но и основные тенденции развития европейского искусства. Предметом исследования данной статьи являются взаимосвязи между теоретическими изысканиями Балаша в области киноискусства и эстетикой его детских книг.

Творчество Белы Балаша как писателя и кинотеоретика делится на три периода – венгерский (1907–1918), годы венской эмиграции и работы в Берлине (1919–1930) и период пребывания в Советском Союзе (1931–1945). Интересны и важны истоки параллельного существования Балаша в двух ипостасях – как писателя, прежде всего детского, и как кинотеоретика. Его киноэстетика и принципы поэтики литературных произведений складывалась в первый, венгерский период творчества.

Балаш родился в 1886 году в Венгрии, был австрийским подданным, в 1906 году закончил Будапештский университет, затем несколько лет жил в Германии, где слушал лекции у известных культурологов, представителей так называемой «философии жизни» – Г. Зиммеля, В. Дильтея и А. Бергсона. Его

философское творчество формировалось также в активном диалоге с единомышленником и другом, философом и общественным деятелем Г. Лукачем.

Фигура Балаша как философа еще не открыта, оценки его философскому наследию не вынесены. Однако не случайно многие критики называют его не столько теоретиком, сколько философом кино. Несмотря на то, что он является автором только двух философских сочинений «Эстетика смерти» (1907) и «Фрагменты философии искусства» (1909), его идеи вбирают весь спектр философских умонастроений 10–х годов XX века неокантианского толка, подразумевающих непознаваемость действительности с помощью разума, отдающих приоритет интуиции, явлениям внутреннего мира, по законам которого должна быть пересоздана реальность.

Обращение Балаша к детской литературе и кино было продиктовано его интересом к теории сказки и мифа, к архаическим основам человеческого существования. В основу его кинотеории и эстетики литературных произведений легли также особенности психологии и мировосприятия ребенка – существа космического, который видит за внешней оболочкой вещей их магические потенциалы. Фильм также как и сказка, по его мнению, организовывал путешествие зрителя в пограничные миры, указывал на сущности, скрытые за видимым покровом действительности, то есть формировал символическое видение и понимание экранной реальности. Феномены кино и сказки создавали, по его мнению, широчайшие возможности для воспроизведения неосинкретичной картины мира.

Основа всеобщего интереса к архаическим жанрам – сказкам, мифам, древним эпосам в первой трети XX века объясняется утерей ощущения целостности мира, в котором явления стали отделены друг от друга непроницаемыми границами и лишились их первичной родственности. Названные жанры давали возможность вернуться к архаическому синкретизму в восприятии действительности, но уже на новом уровне, создать неомифологический образ единого мира в рамках эстетического сознания. Именно об этом Балаш писал Лукачу в 1911 году: «Все сделано из одного вещества: чувство и ландшафт, мысль

и вершащиеся вокруг меня события жизни, мечта и действительность, все это – один материал, потому что все в равной степени есть судьба души и ее проявления, душа существует! Поэтому я пишу сказки... сказка лишает мир его дуализма, сказка везде – и по ту сторону мира, за чертой смерти, и по эту. Это чувство единства мира могло бы стать содержанием сознания новой культуры» [2, с. 123].

Эстетические воззрения Балаша венгерского периода по праву характеризуют как пансимволизм или панпоэтизм. Его либретто 1910-х годов к операм и балетам на сказочные сюжеты созданы под воздействием творчества Меттерлинка и французских импрессионистов. Вышедшая в 1918 году книга сказок Балаша «Семь сказок», которая не была предназначена для детей, представляет собой фантазии на темы китайских и индийских мифов, обращение к которым было свойственно представителям «философии жизни», преодолевавшим с помощью восточной философии рационалистические основы в восприятии действительности. В сказочных новеллах венгерского периода писателю было важно вынести внутреннюю драму героя в сказочное пространство, где люди, звери, вещи одухотворены в одинаковой степени и общаются друг с другом на равных. В них Балаш вырабатывал свою систему символов и символического отражения действительности, которая затем ляжет в основу его кинотеории и эстетики его детских произведений.

Анализируя сказочные новеллы Балаша, Лукач в эссе «Мысли о киноискусстве» (1913) сравнивает эстетику сказки и эстетику кино и делает вывод, что метафизика сказки и метафизика кино являются родственными явлениями. Этих же взглядов придерживался и Балаш.

Он считал, что поэтика сказки, вмещающая в себя идею ухода от рационалистического видения мира и утверждение его фантастической составляющей, должна определять поэтику киноискусства. Поиск за объективной видимостью вещей и явлений их прасмысла (магическое мышление) определил в рамках творчества Балаша одновременность разработки теоретических киноидей (физиогномика и крупный кадр, ассоциативно-символическое наполнение кадра, особенности монтажа – монтаж без резки) и напи-

сания детских произведений – с опорой на детское мифологическое мировосприятие.

Полемизируя с Балашем, который не отделял сказку от мифа, Лукач не видел в сказке глубин, завораживавших его друга. Сказка, по его мнению, примитивизировала жизнь, делала ее проблемы декоративными украшениями сказочного сюжета, в вечных счастливых концах отражала наивную детскую радость от жизни, обходя стороной ее трагические стороны. Так и в фильме Лукач видит отражение фантастики жизни лишь как одного из аспектов реальности. Он пишет, что жизнь в фильме – «жизнь без судьбы, без мотива..., без смысла и ценности, без души, жизнь чисто поверхностная» [8, с. 7]. Ему не нравилось, что детское начало, спящее в каждом человеке, активизируется во время киносеанса, захватывает господство над психикой зрителя. Таким образом, оба феномена – и сказка, и фильм расценивались Лукачем как явления поверхностные, не проникающие к существенным смыслам бытия. С этими тезисами Балаш будет полемизировать в своей книге о искусстве немого кино «Видимый человек».

В ней Балаш продолжает развивать идеи, связанные с теорией символа. Он пишет, что кино возвращает людям утраченный ими дословесный праязык, так как кино – это уход от культуры понятий, от слова, которое встало между духовным и телесным в человеке. Визуальная культура, по Балашу, должна сделать человека видимым, придать духовному в нем конкретные, видимые очертания. В этом смысле язык жестов он считал более выразительным и существенным, чем язык понятий. «Поэтическая субстанция фильма – это видимый жест» – пишет Балаш в «Видимом человеке» [4, с. 90]. Это означало, что видимыми нужно сделать нематериальные, бессловесные картины, представляющие человеческие мысли и чувства, то есть фильм призван показывать вещи так, как они выглядят в душе человека. Поэтому кино должно вводить зрителя в состояние сказки. В 1926 году в статье «Сказки Чаплина» он писал: «Не великаны, драконы и ведьмы делают сказку сказкой, а то неуловимое, что получает жизнь, когда мы не подчиняем ее каким-то причинным связям, а также безграничность мира, в котором нет ничего чужого, как нет и ничего известного, в котором все, что случается, случается за или против нас. Самое невероятное в сказке то, что все в ней имеет смысл» [7, с. 363].

Фильм, таким образом, не был для него средством передачи идей. Его принцип ассоциативного монтажа, монтажа без резки, панорамного ведения кадра, который он обосновывает в «Видимом человеке», предполагал показ иррационального, невыразимого в слове. Во второй своей книге о кино «Дух фильма» он писал, подтверждая этот тезис: «Фильм организует путешествие в мир магических переплетений, во время, где нет секунд и нет часов» [3, с. 58].

Праязык кино Балаш связывает также с особенностями психики ребенка, которая несет в себе черты архаического сознания. В кинозале, по его мнению, жители большого города возвращаются в состояние детства, так как «кино является счастливым раем наивности, где можно быть неловким, необразованным, не настроенным критически» [4, с. 49] и отдаваться в этой детскости примитивному смотрению на экран.

Знаменитый австрийский писатель Р. Музиль не без оснований связал в эссе «Новый подход к эстетике» (1924) теорию фильма Балаша с идеями Леви Брюля о магическом мышлении примитивных народов и с теорией подсознательного Фрейда. В действительности же Балаш всегда искал в первую очередь состояние детскости под слоями современного рационального сознания. Детский взгляд на мир был важен для него потому, что он «не рассматривает мир исключительно как собрание предметов для использования, инструментов, средств для достижения цели» [4, с. 92].

Он писал «Видимого человека», возрождая в памяти свои детские впечатления, о которых поведал в позднем автобиографическом романе «Юность мечтателя» (1947). Вспоминая себя ребенком, Балаш пишет, что он не разделял внутреннее и внешнее, мечты и галюцинации были для него столь же реальны, как материальный мир, а вещи казались метафорой чувств: «Во сне я вижу знакомого, но он оказывается другим человеком. Или я вижу себя в лесу, но лес выглядит как комната. Или я плыву в воде, но она не мокрая, потому что это собственно и не вода. Образ вещей, которые я вижу – это всего лишь маска, скрывающая нечто другое. Они могут быть одновременно и тем и другим» [5, с. 25]. Для Балаша была важна мысль о том, что ребенок ощущает един-

ство мира как данное в реальных ощущениях. Эти идеи Балаш пытался реализовать не только в творчестве, но и в жизни.

В 1918 году Лукач и Балаш вступили в компартию Венгрии и заняли высокие посты в Венгерской советской республике: Лукач возглавил министерство образования, Балаш руководил в нем отделом литературы и искусства. Он устроил в своем комиссариате отдел сказок, считая, что чудо должно быть перенесено в реальную жизнь и дети должны получить шанс на «коммунистические чувства и инстинкты» [6, с. 124]. В статье «Не отнимайте у детей сказку» (1919) Балаш пишет, что «мы, взрослые, должны быть для детей теми Моисеями, которые приведут их в землю обетованную...» [6, с. 124]. К сожалению, этим политическим проектам не суждено было осуществиться. Советская венгерская республика в 1919 году пала и Балаш эмигрировал в Вену. Он разочаровывается в политической деятельности и с тех пор реализует себя только как писатель и кинотеоретик. За несколько лет, сотрудничая с венскими и берлинскими газетами как кинокритик, он написал более двухсот статей о кино, стал автором нескольких сценариев, самые известные из них – «Трехгрошовая опера» по Б. Брехту, и «Голубой свет» с Лени Рифеншталь в главной роли, работал также сорежиссером на некоторых картинах в Австрии и Германии.

Настоящими сказками из современной жизни стали детские произведения Балаша, которые он начал писать в Вене. От идей о мифологизме детского мировосприятия он перешел к созданию художественных детских образов, полностью соответствовавших его эстетическим установкам. В книге «Дух фильма», посвященном звуковому кино, он пишет, что «человек – не только социальное, но и космическое существо» [3, с. 160]. Именно такими двуедиными существами и являются детские образы произведений Балаша венского периода.

Главные герои его сказок «Живая лазурь», «Бравый мальчик из машины», «Роллер» и «Ганс в универмаге» живут и в реальном социальном мире, и в мире сказки, легко пересекая границы между ними. Они решают свои школьные и семейные проблемы благодаря помощи сказочных существ, с которыми легко находят общий язык. Вполне возможно, что сказочные миры, которые они

посещают, это миры их фантазий и снов, помогающие им жить и понимать реальную жизнь, которую Балаш изображал в соответствии со своими коммунистическими убеждениями как жизнь, взятую в ее социальном измерении: там есть бедные и богатые, голодные и сытые. Сказка для Балаша выполняла, таким образом, функцию критики социального мира, но, может быть, в большей степени была способом побега от своего времени, от «варварского образа жизни и работы людей в XX веке», как писал в эссе о волшебных сказках Д.Р. Толкиен [1, с. 290].

Плодотворным представляется сопоставление сказки «Живая лазурь» и прославившего Балаша фильма «Голубой свет» (1932), в котором исполнителем главной роли выступила Лени Рифеншталь. В обоих произведениях речь идет о волшебном и могущественном голубом свете, преображающем действительность – чуде, неподвластном рациональным объяснениям. Но если в руках ребенка голубая краска, собранная им ночью со светящихся цветов на поле, помогала главному герою «Живой лазури» Францу Крамеру преображать мир, делать его лучше, то в фильме «Голубой свет» загадка чудесного голубого цвета, дающего людям благополучие и спокойствие, после разгадки ее взрослыми привела к смерти и разрушению мирной жизни. Это сопоставление вновь подтверждает первостепенно важную для Балаша мысль о преимуществах видения мира с детской точки зрения.

Балашу не удалось в полной мере осуществить свои теоретические киноидеи в Германии. Он надеялся реализовать их в Советском Союзе, куда был приглашен снять фильм о Венгерской Советской республике студией «Межрабпром» в 1931 году. Приехав в Москву, он работает консультантом в сценарных отделах Межрабпрофильма и Мосфильма, выступает как кинокритик, читает лекции во ВГИКе, а также продолжает писать детские книжки. Но если детские произведения, написанные в Вене, несмотря на их склонность к политическому высказыванию, все же были сказками, полными игры фантазии и комических ситуаций, то детские книги, написанные в Москве, уже не содержали ни одного элемента сказки, параболы, фантастики. Они полностью укладывались в рамки эстетики соцреализма. Как эмигрант Балаш должен был соответствовать идеологическим установкам советского об-

щества, многие из которых, кстати сказать, не расходились с его собственными политическими взглядами.

Сюжеты книг отражали типичные схемы действия произведений советской ДЛ. Главные герои книг Балаша помогали своим родителям – коммунистам и антифашистам в классовой борьбе. В основе их образов лежала идея детского авангардизма, согласно которой дети лучше, чем взрослые, понимали политическую ситуацию и были готовы принести себя в жертву социалистическим идеям. Как и в советских произведениях, дети у Балаша были, выражаясь словами Горького, «спартаками», маленькими борцами, носителями официальной идеологии.

И все же тему «ребенок и политика» Балаш обогатил очень важными этическими мотивами, которые всегда были первостепенны для писателя и соответствовали его представлениям об этическом предназначении искусства. Балаш никогда не разделял политику и этику, общечеловеческая мораль никогда не становилась жертвой политических идей. Сюжеты его книг «Карл Бруннер» и «Генрих начинает борьбу» можно рассматривать не только как истории борьбы, но и как рассказ о спасении родителей: в первой книге сын спасает мать, во второй – отца. Невозможно представить, что в книгах Балаша мог появиться обычный для советской ДЛ мотив отречения от родителей. Думается, что подобная гармонизация и уравнивание этических и политических мотивов была причиной огромного успеха книг Балаша в СССР. По повести «Карл Бруннер» была поставлена пьеса и снят фильм. Фильм был снят на Украине, в 1936 году на Одесской киностудии и назывался «Держись, Карлуша» («Карлушо, тримайся!», режиссер Алексей Маслюков). Кадры из этого фильма были использованы в немецком издании 1936 года, которое было отпечатано в Москве, как иллюстрации к книге. Австрийский литературовед Эрнст Зайберт рассматривает этот принцип иллюстрирования как новаторский для тогдашней ДЛ [9].

В 1945 году Балаш возвращается в Венгрию. Его последний фильм «Где-то в Европе» (1947), в котором наконец были развиты на практике его теоретические киноидеи, тоже был посвящен детской тематике и сделан в присущей Балашу социально-символической манере. Действие фильма происходит в заброшенном зам-

ке на горе, в котором прячется от жестокостей войны композитор, который посредством искусства возвращает детям, потерявшим родителей и ожесточившимся от ужасов войны, доброе видение мира.

Подводя итог, можно утверждать, что мифопоэтика фильма и детских сочинений в творчестве Б. Балаша во многом выросла из философского осмысления феномена детства во всех упомянутых в статье аспектах.

Список использованных источников

1. Толкиен Дж. Р. О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991. 405 с.
2. Balazs B. Brief an G.Lukacs, Ende Mai 1910 // Lukacs G. Briefwechsel 1902–1917. Stuttgart: Corvina, 1982. 241 S.
3. Balazs B. Der Geist des Films. Halle: Verlag Wilhelm Knapp, 1930. 258 S.
4. Balazs B. Der sichtbare Mensch. Wien: Der Tag, 1924. 198 S.
5. Balazs B. Die Jugend des Träumers. Wien: Globus-Verlag, 1947. 420 S.
6. Balázs B. Nehmt den Kindern nicht das Märchen // Befunde und Entwürfe. Zur Entwicklung der ungarischen marxistischen Literaturkritik und Literaturtheorie (1900–1945). Berlin: Akademie-Verlag, 1983. 457 S.
7. Balazs B. Schriften zum Film. Bd. 1. München: Hanser Verlag, 1984. 403 S.
8. Lukacs G. Gedanken zu einer Ästhetik des Kino // Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914. Leipzig: Reklam-Verlag, 1992. 264 S.
9. Seibert E. Beila Balaizs – (kinder)literarischer Neubeginn jenseits der Räterepublik. In: Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pest, Ofen und Budapest. Studien zur Geschichte, Presse, Literatur und Theater, sprachlichen Verhältnissen, Wissenschafts-, Kultur- und Buchgeschichte, Kulturkontakten und Identitäten. Hg. von A.Blome, H.B ning, M.Nagel. Bd. 63. Bremen: Edition lumiere, 2012. 442 S.

ПЕРЕВОДЫ

Т.С. МАЦЕРУК,

*студентка 3 курса, Институт иностранной филологии, Таврическая
Академия Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
295000, Симферополь, ул. Ленина, 11,
тел. +7 978 783 06 90, e-mail: mantanya-1010@yandex.ru.*

ПЕРЕВОД ФРАГМЕНТА ИЗ КНИГИ М. ЛЕВИ «LA PREMIÈRE NUIT» НА РУССКИЙ ЯЗЫК (ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – ФРАНЦУЗСКИЙ)

ПЕРВАЯ НОЧЬ (фрагмент)

Мы были довольны длительным путешествием по Транссибирской железной дороге, за исключением последней ночи, которую мы плохо помним. Проходя по вокзалу, я внимательно смотрел по сторонам – ничего не вызывало подозрения. Кира подозвала к себе мальчишку, продававшего сигареты на улице. Она предложила ему десять долларов в обмен на маленькую услугу – он должен был отвести нас к шаману. Мальчонка не понял ни слова из того, что сказала Кира, но все же проводил нас к своему дому. Его отец был хозяином небольшой кожевной мастерской на одной из улочек старого города.

Я был поражен этническим разнообразием населения. Множество общин разных национальностей сосуществовали друг с другом в полной гармонии. Иркутск – город, в прошлом состоящий только из старых деревянных жилых домов, но уже наклонивших-

ся и просевших, со старым трамваем, останавливающимся посреди улицы, бурятами с шерстяными шарфами, намотанными до самого подбородка, и авоськами в руках... Здесь все равнины и горы будто живые. Здесь почитают небо и перед тем как выпить алкогольный напиток, проливают несколько капель на стол, чтобы почтить память богов.

Кожевник проводил нас в свое скромное жилище. На ломаном английском он рассказал нам, что его семья жила здесь на протяжении трех веков. Его дед был меховщиком в те времена, когда буряты торговали мехами на прилавках города, но все это осталось в далеком прошлом.

С тех пор меха соболя, горноста, выдры и лисы исчезли, и в маленькой мастерской, расположенной в нескольких шагах от церкви святой Прасковьи, шили только кожаные рюкзаки, которые было тяжело продать на соседнем базаре. Кира спросила у хозяина, знает ли он какой-нибудь способ встретиться с шаманом. По его словам колдун жил в Листвянке, маленьком городке на берегу Байкала. Прислушавшись к совету кожевника, мы поехали на маршрутке, которая довезла нас до места быстро и дешево. Хозяин дал нам с собой еду; на этих землях, убитых сумасшедшим гнетом, есть только один закон – гостеприимство. Нежирное вареное мясо, несколько картофелин, чай с маслом и ломтик хлеба – я до сих пор помню этот зимний обед в мастерской кожевника в Иркутске.

(Перевод Т.С. Мацерук)

А.А. СКЛЯРОВА,

*студентка 3 курса, Институт иностранной филологии, Таврическая
Академия Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
295000, Симферополь, ул. Ленина, 11, тел. +79788311287,
e-mail: nast_sklyar-25@mail.ru.*

**ПЕРЕВОД РАССКАЗА Р. ШАМИ
«DER KUMMER DES BEAMTEN MÜLLER»
НА РУССКИЙ ЯЗЫК
(ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – НЕМЕЦКИЙ)**

ТРУДНОСТИ, ОГОРЧАЮЩИЕ ЧИНОВНИКА МЮЛЛЕРА

Вы не поверите, но я действительно неплохо справляюсь с этими чурками, погонщиками верблюдов и макаронниками!

Вот приходит ко мне этот недоросток-макаронник, который каждый год сводит меня с ума. Как обычно пританцовывает в своей рубашке нараспашку и засаленной кожаной куртке, как будто пришёл на дискотеку. Меня не покидает чувство, что этот итальяшка с рождения не имеет ни малейшего уважения к закону. Ты знаешь, дружище, что он мне говорит? Этот наглец говорит мне, что на моём месте он бы легко справлялся с этой работой, а я, идиот, ещё и спросил: «И как же это?»

И тут этот тип мне заявляет, что он бы подарил каждому по печати, чтобы её можно было забрать с собой домой. «Зачем всё время ходить сюда? Лучше же иметь такую печать дома!»

Ну и до чего бы мы докатились, если бы так было! Нет, уже два года этот макаронник пишет в графе национальность не «итальянец», а «гастарбайтер».

Каждый год я объясняю ему, что так нельзя, а он отвечает: «Я ничего не знаю, я раньше итальяно, а теперь уже не итальяно, не немец, я гастарбайтер». Но самое паршивое в этом то, что он всё время ржёт! Это выводит меня из себя! Вместо того чтобы отве-

чать на мои вопросы, он только то и делает, что рассказывает мне о его плохом шефе, которого он на итальянский манер называет «капо». Каждый год одно и то же!

– Я хотеть работать, но capo говорит, это не есть хорошо. Почему?

Я говорю ему, что он обязан работать, следить за станком, а не за шефом, а он отвечает: «Я всегда видеть capo, даже когда спать!»

Да-да, а я обязан с этим всем справляться.

– О, и вам добрый вечер, господин Аль Тахталь!

Вообще не понимаю, где он постоянно находит себе новых баб. Засранец. Мухамед Ахмед Аль Тахталь, мой же ты дорогой! Язык сломать можно. Кость в горле покажется леденцом по сравнению с этим. Зачем вообще это все? Меня, например, зовут очень просто – Ганс Герберт... Ганс Герберт... очень просто, а не какой-то там Ахмед Махмед.

И что ты думаешь, хоть один чурка за всё время произнёс моё имя правильно? Они слишком тупы для этого. Этот погонщик верблюдов сказал мне в прошлом году, что моё имя для него слишком длинное, поэтому он будет называть меня Гансик. По-арабски это значит «мой Ганс». Господи упаси! Я же не голубой! И этот погонщик верблюдов приходит ко мне и протягивает свой вонючий помятый паспорт. Я открываю его, и знаешь, что там написано?

«Год рождения: 1342». Вот представь себе! Сначала я подумал, что это ошибка или он просто хочет обвести меня вокруг пальца. Но нетушки! Как бы не так! Это по исламскому календарю. Я сказал себе: «Брось, Герберт. Ты должен сохранять спокойствие. Какой-то пожиратель песка не сможет вывести тебя из себя». Я спросил его: «И какой же это год по христианскому календарю?»

И знаешь, что он мне ответил? Он думает, что, возможно, это 1940! Он думает! Он должен не думать, а доказать это! Вот что я ему сказал!

Дружище, это был скандал! Но это было ещё не самое ужасное, потому что потом в графе «Профессия» он указал «Писатель». Сначала я подумал, что это шутка. «Подождите-ка, господин Ах ты Боже мой, ну и имечко!» – сказал я. – Вы по-немецки и двух слов

связать не можете, но при этом хотите быть писателем?» Он достал из своей вонючей сумки книгу. «Это мой книга. Красиво рассказывать. 11 марка 80 пфенниг, для Вас – 10,80».

Я вас попрошу, мы же не на базаре. Я отправил его назад. Сперва он должен доказать, что имеет нормальную профессию, и только потом он получит вид на жительство, в противном случае – нетушки... Нет, ну ты только посмотри на него, вообще ни о чём не переживает! Я бы на его месте из кожи вон лез, а что делает он? Разъезжает туда-сюда с бабами! Я тебе говорю, это портит мне настроение! Да что ж вообще за день сегодня выдался такой: утро мне испортил этот турок, а вечер – этот погонщик верблюдов.

Турок пришёл сегодня утром около десяти, он пришёл со своими двумя сорванцами и женой, как будто на прогулку вышли. Они развалились возле меня, и один из этих сопляков уже через пару минут оторвал от моего фикуса два листочка и принёс мне. «Ой, сломаться», – сказал он.

Другой сорванец пялился на мою шариковую ручку. Но я его опередил и убрал ручку со стола. И тут этот турок говорит: «Ребёнок не хотеть забирать. Яссин послушный, только поиграть. Ребёнок можно!»

“Да, но не в государственном учреждении, я вас попрошу!” – сказал я.

“Нет, можно,” пробурчал этот чурка.

“Ты иметь детей?” – спросил он и дыхнул на меня чесноком.

“Да, двое,” ответил я, но только я опустил глаза на его документы, как он опять дыхнул на меня.

“Много лет?” – захотел он узнать теперь.

Я не ответил, потому что это зашло уже слишком далеко. Турок подошёл к своей жене и достал две яркие коробочки.

“Здесь для детей, турецкий, ммм, как вкусно!” – снова дыхнул он на меня. И тут у меня появилось чувство, что что-то не так с его документами, но времени было в обрез. Я покачал головой. «Здесь не Стамбул! Здесь Германия! Никакого бакшиша! Понятно?»

Турок побледнел, а я искал в документах причину взятки, но так и не нашёл.

В общем, я поставил ему печать. И только вечером, когда у меня появилось время, чтобы ещё раз внимательно рассмотреть

документы, я нашёл причину, по которой этот аферист хотел меня подкупить. Он на две недели просрочил перерегистрацию. Я записал себе это на следующий год.

Дружище, у тебя дела идут неплохо, а у меня, с того самого времени, когда я начал работать в этом учреждении, не так уж и хорошо. Даже моя жена больше меня не понимает. Она утверждает, что я говорю с ней на ломаном немецком, особенно, когда злюсь! Вот что из этого получилось!

Этим вечером господин Мюллер ещё не раз обращался к бармену, который стоял за барной стойкой в небольшой пивнушке. Но бармен не слушал, только иногда он говорил что-то типа: «Ну да» или «Да что вы говорите!». Он был слишком занят, его взгляд следил за кружками, он наполнял их снова и снова, ставил новые на стойку, чёркал пометки на крышечках от пива. И когда господин Мюллер допивал своё пиво, бармен наполнял и его кружку снова, чёркал пометку на крышечке и говорил автоматически, не отвлекаясь от своих мыслей: «Ваше здоровье!»

(Перевод А.А. Спяровой)

А.А. ЧИСТОПОЛОВА,

*студентка 3 курса, Институт иностранной филологии, Таврическая
Академия Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
295000, Симферополь, ул. Ленина, 11, тел. +7(978) 212 51 62,
e-mail: a.chistopolova@yandex.ru.*

**ПЕРЕВОД РАССКАЗА Р. ШАМИ
«DER KUMMER DES BEAMTEN MÜLLER» НА
РУССКИЙ ЯЗЫК
(ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – НЕМЕЦКИЙ)**

ТРУДНОСТИ, ОГОРЧАЮЩИЕ ЧИНОВНИКА МЮЛЛЕРА

Вы ведь не думаете, что мне хорошо работается с этими чурками, верблюжатниками и макаронниками!

Каждый год приходит ко мне этот недоросток, как на дискотеку, в распахнутой рубашке и засаленной кожаной куртке и просто выводит меня из себя. Я никогда не избавлюсь от мысли, что этот итальянец с рождения не уважает закон. Уважаемый, знаешь, что он мне сказал? Этот наглец сообщил, что на моем месте работал бы лучше. А я, идиот, ещё спросил:

– И как же?

Этот тип раздаривал бы каждому печать как сувенир. «Зачем ездить каждый раз? Лучше дома, да еще и с печатью!»

И к чему бы это привело! Нет, немисливо! Уже два года этот макаронник в графе национальность пишет не «итальянец», а «гастарбайтер». Я как дурак каждый раз ему объясняю «Так нельзя!», а он мне только и отвечает: «Я не знаю, я раньше итальянец, сейчас нет, не немецкий, я гастарбайтер». При этом он умудряется смеяться, и это меня бесит больше всего. Вместо того чтобы отвечать на мои вопросы, он бесконечно рассказывает о своем начальнике. Каждый год одно и то же.

– Я много работать, но начальник говорит, нехорошо. Почему? Я ему говорю, надо работать, а не пялиться на машину или начальника. А он мне на это:

– Я хочу видеть его всегда, даже во сне!

Да-да, вот так и день проходит.

«Добрый вечер, Господин Аль Тахталь...»

Ну да, и откуда он все время берет новых женщин. Засранец. Мухамед Ахмед Аль Ахталь, ты представляешь, уважаемый? Язык можно сломать. Что за имя? Вот у меня, например, совсем простое – Ганс Герберт... Ганс Герберт... видишь? Не то, что этот Аххмед Маххмед.

Вы думаете, есть такой чурка, который правильно произнес мое имя? Ну и глупцы же эти парни. В прошлом году верблюжатник пожаловался, что у меня, видите ли, длинное имя. Он назвал меня «мой Ганс». Ради Бога. Я же не гей!

«Дата рождения: 1342». Представь себе! Сначала я подумал: либо это подделка, либо меня разыгрывают. Нет! Представь! Это мусульманское летоисчисление. Я сказал себе: «Спокойно, Ганс. Разве может какой-то араб вывести тебя из себя?» Вот я и спросил его: «А как будет по-нашему?»

Ты знаешь, что он мне сказал? Он думает, это 1940! 1940! Он должен это подтвердить, а не думать. Короче, кошмар! Но это еще не самое страшное, потому что в графе профессия он написал «писатель». Я подумал, это шутка.

– Так, господин Ахтмаль, - говорю. – Вы едва знаете немецкий и хотите быть писателем?

И как ты думаешь, что сделал этот тип? Он вытащил книгу из своего вонючего кармана.

– Вот моя книга, хорошие рассказы. Всего за 11, 80 марок, а для вас – 10,80.

Я вас умоляю, мы не на базаре. Я его отправил. Пусть сначала получит нормальную работу, а только потом вид на жительство. По-другому никак... Ты глянь, он вообще ни о чем не беспокоится. Я бы на его месте разорвался на части, чтобы получить работу. А он что? Разгуливает с женщинами. Так и портится мое настроение. Что за день сегодня? Сначала этот турок, потом верблюжатник. Первый пришел примерно в десять с женой и своими ото-

рванцами – как на прогулке. Они окружили меня со всех сторон, а через две минуты один из сопляков сорвал листья с фикуса и, показав их мне, сказал:

– Ой, сломалось.

Второй зарился на шариковую ручку. Я успел его опередить и быстро ее спрятал. Тут вмешался турок: «Ничего не забирать. Ясин может только играть».

– Да, но только не здесь, я Вас прошу!

– Нет, здесь, – чурка занервничал. – У тебя есть дети? – спросил он, надышав на меня чесноком.

– Да, двое.

Прежде чем я успел заглянуть в его документы, он снова на меня надышал.

– Сколько лет? – поинтересовался он.

Я не ответил. Это зашло слишком далеко. Турок подошел к жене и взял две коробки.

– Вот. Для детей, турецкое, очень вкусно!

И опять этот запах. Я уже подумал, что с его документами что-то не так. Все, времени нет. Я покачал головой.

– Здесь не Стамбул! Здесь Германия! Никаких взяток! Ты понял?

Турок побледнел. Я просмотрел бумаги на предмет взятки, но ничего не нашел.

Итак, я должен был поставить ему печать. После обеда у меня было время, и я еще раз изучил документы. И я вычислил, почему он хотел меня подкупить. Просроченная регистрация. На две недели. Я все подметил на будущий год.

Дорогой, у тебя все хорошо, а у меня, с тех пор, как тут работаю, не очень. Моя жена меня уже не понимает. Она говорит, у меня ломаный немецкий, особенно, когда я зол!

Этим вечером чиновник Мюллер общался с барменом за прилавком маленькой пивной. Но тот не слушал, а только иногда говорил: «Ну, да», «Да-да» или «Что Вы говорите!». Он был занят стаканами. Ставил на прилавок и делал пометку на подставке. И даже когда господин Мюллер опустошил свой стакан, бармен налил ему еще один, чиркнул пометку и равнодушно произнес: «На здоровье!»

(Перевод А.А. Чистополовой)