

To be, or not to be

Быть или не быть

Ser o no ser

Être, ou ne pas être

Sein oder Nichtsein

Essere, o non essere

生存还是毁灭

АНГЛИЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ:
рецепции, трансформации, интерпретации



ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

АНГЛИЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ:
РЕЦЕПЦИИ, ТРАНСФОРМАЦИИ,
ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ответственный редактор
М.Р. Ненарокова

Москва
ИМЛИ РАН
2024

УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)
А 64

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

Ответственный редактор

М.Р. Ненарокова, доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук

Рецензенты

Н.С. Шалимова, кандидат филологических наук,
доцент кафедры английской филологии Института иностранных языков,
Московский городской педагогический университет

Г.А. Велигорский, кандидат филологических наук, старший научный
сотрудник научной лаборатории «Rossica: русская литература в мировом
культурном контексте», Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

А 64 Английская классическая литература в мировой культуре:
рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред.
М.Р. Ненарокова. — М.: ИМЛИ РАН, 2024. — 440 с. —
<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9>
<https://elibrary.ru/QRDEEB>
ISBN 978-5-9208-0777-9

В данной коллективной монографии изучается бытование произведений английской литературы («Гамлет» У. Шекспира, «Путь паломника» Джона Баньяна, готический роман XVIII в., романы Чарльза Диккенса и Джейн Остен) в современной мировой культуре. Авторы рассматривают обширный круг произведений, для которых упомянутые выше классические тексты стали основой; изучают механизмы рецепции, трансформации, интерпретации классических литературных текстов, определяют, каким образом шедевры литературы остаются в кругу чтения современного человека и влияют на формирование массовой культуры XX–XXI вв.; исследуют перевод классических текстов в другие знаковые системы (циклы, иллюстрации, комиксы, театральные постановки, экранизации) и процесс их адаптации в массовой, в частности, молодежной, культуре.

Коллективная монография рассчитана, с одной стороны, на филологов, специалистов в области истории литературы, с другой, на широкие читательские круги.

Ключевые слова: классическая английская литература, массовая культура, массовая литература, рецепция, трансформация, интерпретация, адаптация, литературный пересказ, комикс, экранизация.

УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)

ISBN 978-5-9208-0777-9

© Коллектив авторов, 2024
© ИМЛИ РАН, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

М.Р. Ненарокова.
Судьбы классического литературного наследия сегодня
(Вместо предисловия). 8

Часть I.

Уильям Шекспир

Щукина М.С.
«Гамлетовский текст»: репрезентация гуманистического
кризиса современности в европейской драматургии
последней трети XX века 19

Ненарокова М.Р. Драматургия Шекспира в комиксах,
графических романах, учебниках: «Гамлет», «Макбет»,
«Сон в летнюю ночь». 43

Часть II.

Джон Баньян

Ненарокова М.Р.
О стратегиях литературного пересказа (на материале
предисловий к изданиям «Пути Паломника»
Джона Баньяна XVIII–XXI вв.) 79

Ненарокова М.Р.
«Эмблематический театр» Джона Баньяна:
судьба Толкователя и его «живых картин»
в XVIII–XXI вв. 103

Часть III.

Традиция «готического романа»

Васильева Э.В.
Рецепция романа М. Шелли «Франкенштейн,
или Современный Прометей» в современной
литературе: опыт классификации 159

Васильева Э.В.
«Готика» в графических романах и комиксах. 184

**Часть IV.
Джейн Остен**

- Костыря А.В.*
Пространственно-временные локусы
в стилистике сиквелов к роману Джейн Остен 211
- Костыря А.В.*
Следы авторского кода в сиквеле: анализ продолжения
романа «Гордость и предубеждение» Джейн Остен 234
- Иванова Е.А.*
Джейн Остен в зеркале немецкого молодежного фэнтези:
остеновские аллюзии в романе М. Глейзер
«Эмма, фавн и потерянная книга» 269

**Часть V.
Чарльз Диккенс**

- Халтрин-Халтурина Е.В.*
Диккенс и игры в вариации и номинации-1:
Диккенс: рождественские чудеса
и рождественская готика 279
- Халтрин-Халтурина Е.В.*
Диккенс и игры в вариации и номинации-2:
Роман «Тайна Эдвина Друда» и сюрпризы жанра 314

**Часть VI.
Разное**

- Разумахина К.Ю.*
Что осталось от «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте
в романе «Среди проклятых стен» Лорен Блэквуд?
Принципы моделирования текста в романе-ретеллинге . . 343
- Кузнецова Е.В.*
Комедия Н. Тэффи «Царица Таир» как пародия
на «Саломею» О. Уайльда 351
- Могилш А.А.*
Особенности трансформации классического сюжета
о Синей Бороде в рассказе Дж. Апдайка
«Синяя Борода в Ирландии» 361

<i>Муратова Я.Ю.</i>	
Литературно-исторические реконструкции А.С. Байетт в романе «Детская книга»	369
<i>Пастернак Е.А.</i>	
«Сравни с похожей строкой»: композиционные, версификационные и сюжетные особенности поэм, опубликованных А.А. Илюшиным	390
<i>Гумерова А.Л., Сергеева В.С.</i>	
Фанфикшн и игра: к постановке проблемы	400
<i>Afterword. Maria R. Nenarokova.</i>	
The fate of the classical literary heritage today	413
Указатель (составитель М.Р. Ненарокова)	

СУДЬБЫ
КЛАССИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
СЕГОДНЯ (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

М.Р. Ненарокова

Коллективная монография, которая предлагается вниманию читателей, обобщает результаты исследований, проведенных в рамках проекта РНФ № 23-28-00989 «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» (2023–2024 гг.). Работа в проекте объединила ученых Москвы, Санкт-Петербурга, Перми.

В истории европейской литературы есть авторы и произведения, которые, раз появившись, становятся неотъемлемой частью культуры той или иной страны, прочно входят в круг чтения как детей, так и взрослых, постепенно становятся строительным материалом для новых произведений. Более поздние авторы обращаются к литературной классике, заимствуя сюжетную основу всем известных текстов, причем на первый план в их книгах выходят второстепенные персонажи исходных текстов, и читатель видит знакомые события как бы с иной точки зрения. При этом может меняться общая тональность произведения. Как правило, такие значимые произведения выходят за границы стран, где они были созданы, и в переводах становятся фактами принимающих культур. Новый этап существования классических произведений начинается с перевода их в иные знаковые системы: создаются циклы иллюстраций, отражающие не только видение отдельных художников, но и особенности культурных общностей, к которым они принадлежат, возникают театральные постановки, вплоть до балетов, с появлением кинематографа актуальными становятся многочисленные экранизации.

Произведения английской классической литературы, а именно: «Гамлет» У. Шекспира, «Путь паломника» Джо-

на Баньяна, готический роман XVIII в., романы Джейн Остен и Чарльза Диккенса, оказались востребованы не только современниками, но и читателями более позднего времени, вплоть до XXI в., причем многочисленные переводы на иностранные языки сделали читательскую аудиторию поистине интернациональной. Эти книги послужили материалом для изучения механизмов сохранения культурного наследия в условиях современности. Поскольку книги перечисленных авторов стали не только основой англоязычной культуры, но вошли и в сокровищницу культуры мировой, изучение их рецепции, трансформации, интерпретации помогает понять, как шедевры мировой и национальных литератур могут стать привлекательными не только для узкого круга элитарно образованных людей, но и для рядового читателя.

Внимание участников проекта привлек обширный круг произведений, для которых упомянутые выше классические тексты стали основой; на переделках, продолжениях, экранизациях, циклах иллюстраций можно изучить механизмы рецепции, трансформации, интерпретации классических литературных текстов и, таким образом, попытаться определить, каким образом им удастся не только оставаться частью культурного багажа современного образованного человека, но и влиять на формирование массовой культуры XX–XXI вв.

История человечества показывает, что в переходные периоды передаточные механизмы культуры могут подвергаться разрушению, поэтому изучение рецепции, трансформации, интерпретации памятников классической литературы позволяет выбрать наиболее оптимальные пути не только для ознакомления с культурно значимыми произведениями прошлого для аудиторий разного возраста и разного образовательного уровня, но и продумать, как можно побудить читателей обратиться к исходным текстам и, таким образом, минимизировать культурные потери.

Поскольку упомянутые выше произведения классической английской литературы стали фактами мировой культуры Новейшего времени, были выбраны пять направлений исследований: анализ самих исходных тек-

стов с точки зрения сюжета и композиции, системы персонажей, способа повествования, идейно-тематического комплекса, послуживших материалом для других, более поздних, произведений; анализ изменений, внесенных в сюжет, в развитие характеров персонажей, в идейное наполнение произведений, созданных на основе классических текстов; изучение процессов рецепции, трансформации, интерпретации классических текстов в условиях смены мировоззрений в рамках европейской культуры, а также в иных культурах, выявление общих закономерностей этих процессов; изучение перевода классических текстов в другие знаковые системы (циклы иллюстраций, комиксы, театральные постановки, экранизации) и процесса их адаптации в массовой, в частности, молодежной, культуре; изучение механизмов создания альтернативной истории и «сенсационных сообщений» в художественных произведениях и использование их в современной западной журналистике.

В центре исследований находится понятие «ретелинг», или «литературный пересказ», осознанный способ творческой работы с текстом, комплекс приемов его трансформации, используя которые, можно создать новое произведение на основе всем известного и легко узнаваемого литературного шедевра.

Статьи, включенные в книгу, распределены на шесть разделов. Первый раздел посвящен изучению трагедии У. Шекспира «Гамлет». В статье М.С. Щукиной «“Гамлетовский текст”: репрезентация гуманистического кризиса современности в европейской драматургии последней трети XX века» рассматриваются пьесы Т. Стоппарда, А. Николаи, Е. Журека, Я. Гловацкого, Н. Йорданова, Т. Ахтман, отправной точкой для создания которых послужила великая шекспировская трагедия. Как показал анализ этих произведений, основным приемом, которым пользуются авторы гамлетовских «переделок», является изменение фокуса восприятия и интерпретации событийной основы шекспировской трагедии с «точки зрения» её второстепенных персонажей. В этот же раздел входит статья М.Р. Ненароковой «Драматургия Шекспира в комиксах, графических романах, учебниках: “Гамлет”,

«Макбет», «Сон в летнюю ночь»), рассматривающая связь «клипового» сознания, носителем которого является современный человек, с комиксом как видом текстов, которые порождаются и востребованы современной культурой. В статье сделана попытка найти ответ на вопрос, насколько эффективны комиксы для сохранения классической литературы в кругу чтения человека XXI века.

В раздел «Джон Баньян» включены исследования М.Р. Ненароковой, отражающие рецепцию знаменитой аллегории «Путь паломника», одной из наиболее читаемых книг англоязычной культуры. Статья «О стратегиях литературного пересказа (на материале предисловий к изданиям «Пути Паломника» Джона Баньяна XVIII–XXI вв.)» рассматривает подходы к изданию текста баньяновской аллегории, которые можно отследить по предисловиям к многочисленным изданиям этой книги: точное воспроизведение оригинального текста, создание осовремененной версии оригинала, литературный пересказ. Анализ переделок «Пути паломника» показывает, что их авторы применяют три стратегии литературного пересказа: изменение системы персонажей, в том числе и замена главного героя, изменение места и времени действия, изменение жанра произведения. Как правило, создавая новые тексты на основе «Пути паломника», авторы литературных пересказов используют две или три стратегии одновременно. Предположение, почему понадобились многочисленные адаптации и пересказы всем известного текста, высказано во второй статье раздела «“Эмблематический театр” Джона Баньяна: судьба Толкователя и его “живых картин” в XVIII–XXI вв.». Образность «Пути паломника» является плодом барочного сознания. Центральным элементом образности становится эмблема, визуально-словесный знак, в сжатом виде передающий идеи — как религиозные, так и политические. Элементы, входящие в эмблемы, сродни многозначным словам, в каждом новом контексте они могут приобретать новое значение, и каждый читатель толковал и понимал сочетания элементов в эмблемах, опираясь на свой собственный опыт. На примере одного эпизода из баньянова «Пути паломника» (эпизод в доме

Толкователя, показывающего своим гостям эмблемы в виде сценок, «живых картин») рассматривается механизм изменения или замены эмблематического ряда вплоть до полного отказа от исходного текста при смене эпохи «риторического» слова эпохой слова «непосредственного» (формулировки А.В. Михайлова).

Следующим по времени культурным явлением стал так называемый «готический» роман. Если «Путь паломника» был создан в период расцвета барочной культуры, то готический роман как жанр возник на излете барокко. В одноименный раздел включены исследования Э.В. Васильевой (Санкт-Петербург), посвященные судьбам готического романа в XX в. К традиции готического романа принадлежит роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», сыгравший роль прототекста для многих произведений XX–XXI в., которые принадлежат к разным знаковым системам (литературные пересказы, комиксы, кинофильмы, пьесы). Проанализировав большой объем материала, исследовательница создала классификацию, основным критерием для которой стала близость к оригиналу. Все произведения оказались разделены на три большие группы: произведения, наиболее приближающиеся к первоисточнику, которые исследовательница определяет как *ретеллинги*, или *ремейки*; тексты, косвенно связанные с первоисточником благодаря заимствованию одного или нескольких узнаваемых элементов, которые называются *адаптациями*, или *производными*; наконец, тексты, источник которых очевиден, но повествование решено в комическом ключе, — пародии, или комические прочтения. Во второй статье — «Готика» в графических романах и комиксах» — выделяются аспекты рецепции поэтики готического романа в комиксах и графических романах. Анализ материала показал, что от позднего «готического» романа конца XIX в. жанр комикса унаследовал усложненный образ героя, типичный для поздней готики, готический хронотоп, мотивы двойничества, тайны, безумия. Наиболее популярными оказались сюжеты трех культовых готических произведений «Франкенштейн», «Дракула» и «Странная история доктора Джекила и мистера Хай-

да». На примере этих двух романов и повести исследовательница показывает, как сценаристы и авторы комиксов видоизменяли исходные тексты, так что порой новые произведения переставали восприниматься как «готические», приобретая чисто научно-фантастическое звучание. По степени близости к исходному тексту графические романы можно разделить на адаптации как таковые, адаптации-продолжения и адаптации-«переделки», что может соответствовать сиквелам, литературным пересказам и адаптациям литературных произведений.

Джейн Остен является одной из ключевых фигур англоязычной культуры. Ее популярность с течением времени не только не уменьшилась, но, напротив, с каждым годом возрастает. Свидетельством неугасающего интереса к творчеству английской писательницы стало огромное количество литературных пересказов. Раздел, посвященный творчеству Остен, состоит из трех статей. Работы пермской исследовательницы А.В. Костыри посвящены вторичным текстам, основой для создания которых стали романы Остен. Статья «Пространственно-временные локусы в стилистике сиквелов к роману Джейн Остен» рассматривает особенности стиля современных писательниц Колин Маккалоу и Джейн Докинз, написавших сиквелы к роману «Гордость и предубеждение», раскрывает механизм создания сиквела и показывает, почему сиквел, продолжение исходного текста, производит иное впечатление с точки зрения стиля. Вторая статья раздела, также написанная А.В. Костырей, «Следы авторского кода в сиквеле: анализ продолжения романа “Гордость и предубеждение” Джейн Остен», посвящена проблеме сходства авторских кодов сиквела и исходного текста. Наблюдения исследовательницы помогают проанализировать механизм создания сиквелов: чтобы продолжение знаменитого романа было востребовано в читательских кругах, необходимо не только воспроизведение элементов сюжета и визуальное цитирование, но и стилистическая преемственность, стремление автора сиквела усвоить и использовать особенности писательской манеры автора прототекста.

Слава Джейн Остен давно вышла за рамки англоязычного мира, благодаря многочисленным переводам ее произведения стали частью национальных культур, так что и литературные переделки ее романов появляются на разных языках. Примером усвоения наследия Джейн Остен в немецкой культуре является роман М. Глейзер «Эмма, фавн и потерянная книга», которому посвящена статья Е.А. Ивановой («Джейн Остен в зеркале немецкого молодежного фэнтези: остеновские аллюзии в романе М. Глейзер “Эмма, фавн и потерянная книга”»).

В раздел «Чарльз Диккенс», посвященный бытованию произведений Чарльза Диккенса в наши дни, входят две статьи Е.В. Халтрин-Халтуриной на тему «Диккенс и игры в вариации и номинации». Тема первой статьи «Диккенс: рождественские чудеса и рождественская готика» перекликается с темой статей Э.В. Васильевой, но рассматривает трансформации традиции готического романа в так называемых «рождественских» рассказах знаменитого английского романиста. Исследовательница подчеркивает интертекстуальность «рождественских» историй Диккенса: с одной стороны, это переклички с предшественниками (среди них У. Шекспир, В. Ирвинг, Р. Браунинг и А. Теннисон), с другой, отсылки к «рождественским историям» можно найти как у англоязычных, так и у русских авторов, например, у Э. По, Г. Джеймса, К.С. Станиславского, С.М. Эйзенштейна, А. Хичкока, Дж. Роулинг. Во второй статье «Роман “Тайна Эдвина Друда” и сюрпризы жанра» рассматривается проблема дописывания незаконченного романа Диккенса. Продолжениями романа, быстро снискавшего репутацию детектива, стали произведения в разных формах и жанрах, например, сенсационное повествование, рождественская готическая история, исповедь наркомана, адаптации для кино и театра.

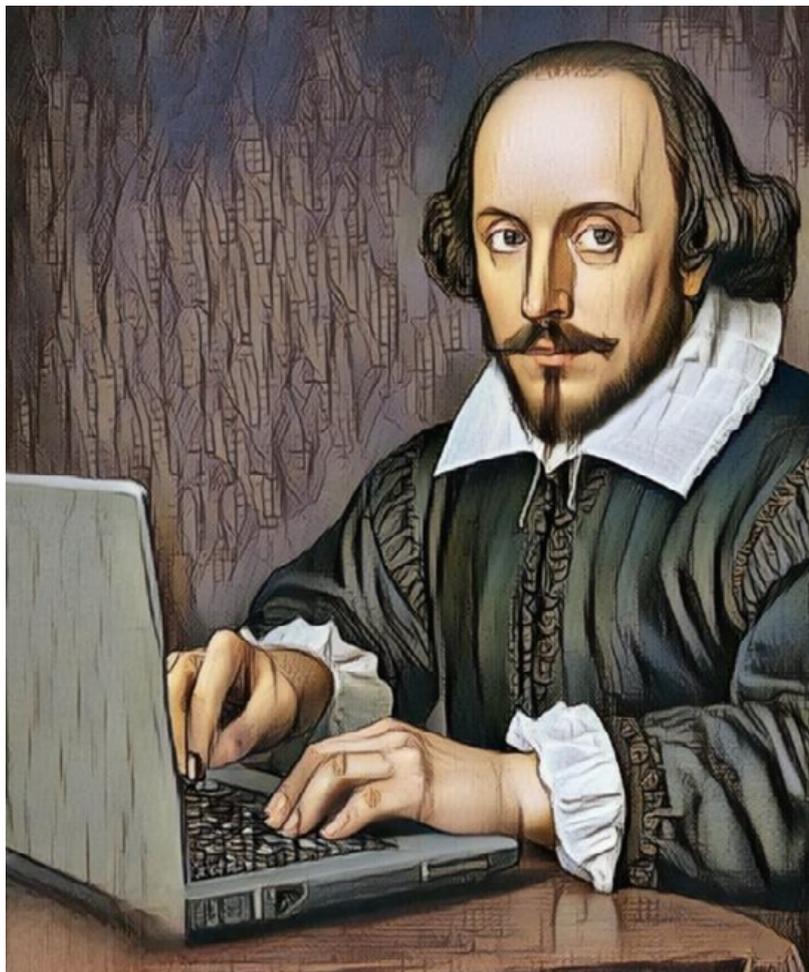
Раздел «Разное» объединяет статьи, в основу которых положены выступления участников Круглого Стола «Пародия. Пастиш. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения», состоявшегося 16 мая 2023 г. В статье К.Ю. Разумахиной «Что осталось от “Джейн Эйр” Шарлотты Бронте в романе

“Среди проклятых стен” Лорен Блэквуд? Принципы моделирования текста в романе-ретеллинге» сравниваются знаменитый роман Шарлотты Бронте и его переработка в жанре фэнтези. Анализ текста Блэквуд показал, что писательница использовала в своем произведении все три известные авторам литературных пересказов стратегии: использование известных персонажей прототекста в новом произведении, изменение точки зрения на описываемые события, изменение места и времени, переписывание исходного текста в новом жанре. Статья Е.В. Кузнецовой «Комедия Н. Тэффи “Царица Таир” как пародия на “Саломею” О. Уайльда» посвящена комическому прочтению известной уайльдовской пьесы, что соответствует классификации литературных переделок, сформулированной Э.В. Васильевой. В качестве литературного пересказа пародия требует от своего автора хорошего знания стиля прототекста, его отличительных черт, которые можно заострить и обыграть в комическом ключе. Одной из характерных черт литературного пересказа является выбор в качестве исходного текста широко известного произведения, например, сказки. Сравнение классического текста сказки о Синей Бороде и ее современной интерпретации проведено в статье А.А. Могиш «Особенности трансформации классического сюжета о Синей Бороде в рассказе Дж. Апдайк “Синяя Борода в Ирландии”». Статья Я.Ю. Муратовой «Литературно-исторические реконструкции А.С. Байетт в романе “Детская книга”» посвящена проблемам реконструкции литературного и исторического образа прошлого, в данном случае викторианской эпохи. Как показывает исследование, роман А.С. Байетт является ярким примером интертекста: с одной стороны, он полон аллюзий на жизнь и творчество известной детской писательницы, основательницы Фабианского общества Эдит Несбит, которая послужила прообразом главной героини романа, детской писательницы Олив Уэллвуд; с другой, в статье производится анализ взаимодействия поэтики Несбит с художественным языком Байетт. Можно говорить и о полижанровости «Детской книги», причем именно здесь возникает проблема пастиша: встав-

ные тексты сказок Олив Уэллвуд написаны в форме пастиша на сказочные истории Несбит. Проблема воспроизведения стиля исходного текста объединяет литературные пересказы и мистификации: в обоих случаях автор нового текста должен вжиться в манеру письма своего предшественника, чтобы создать эффект правдоподобия. Проблеме создания литературных пересказов, пастишей и мистификаций в поэтической форме посвящена статья Е.А. Пастернак «Сравни с похожей строкой»: композиционные, версификационные и сюжетные особенности поэм, опубликованных А.А. Илюшиным». В последней статье раздела (А.Л. Гумерова, В.С. Сергеева «Фанфикшн и игра: к постановке проблемы») делается попытка определить природу еще одного культурного феномена, связанного с литературными переделками. Фанфикшн — любительское творчество по мотивам оригинальных произведений — как явление возник недавно и связан с развитием интернета, но, как показывает исследование, по природе своей он родственен детским играм со спонтанно придумываемым сюжетом.

Коллективный труд, сложившийся в результате исследований в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» является первой в отечественном литературоведении попыткой комплексного изучения проблемы переделок классического литературного наследия и сохранения его в круге чтения современного человека. Поиски ответов на вопросы, возникающие в процессе исследований, требуют сочетания подходов: и применения традиционных методов, которые используются в зарубежном и российском литературоведении, и поиска новых путей, открывающихся в сочетании методов разных наук. Авторский коллектив выражает надежду на то, что статьи, составляющие эту книгу, станут полезны будущим исследователям.

Часть I



© Э.В. Васильева

Уильям
Шекспир



© 2024 г. М.С. Щукина

«ГАМЛЕТОВСКИЙ ТЕКСТ»:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО КРИЗИСА
СОВРЕМЕННОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА¹

Аннотация: Пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи, «После Гамлета» Е. Журека, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия, Гертруда, Дания и другие» Т. Ахтман рассмотрены в работе в качестве наиболее репрезентативных примеров художественного переосмысления ренессансной модели гуманизма в европейской драматургии последней трети XX века. Децентрация, дегероизация, сатирическое переосмысление, аксиологическое опустошение образа Гамлета позволяют сделать вывод о репрезентации кризиса традиционной европейской гуманистической концепции личности и поиске нового героя современности. Проанализирована основная рецептивная стратегия, применяемая в обозначенных пьесах: изменение фокуса восприятия и интерпретации событийной основы шекспировской трагедии с «точки зрения» её второстепенных персонажей.

Ключевые слова: европейская драматургия, последняя треть XX века, рецепция «Гамлета», «точка зрения», кризис гуманизма, второстепенный персонаж.

Информация об авторе: Марина Сергеевна Щукина — кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы Первого Московского кадетского корпуса, ул. Зеленоградская 9, 125413 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного лите-

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепция, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

ратуроведения Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-4799-154X>

E-mail: marishkaschukina@mail.ru

Для цитирования: Шчукина М.С. «Гамлетовский текст»: репрезентация гуманистического кризиса современности в европейской драматургии последней трети XX века // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 19–42. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-19-42>

© 2024. **Marina S. Shchukina**

“HAMLET’S TEXT”:

A REPRESENTATION OF THE HUMANISTIC CRISIS
OF MODERNITY IN EUROPEAN DRAMA OF THE LAST THIRD
OF THE 20TH CENTURY

Abstract: The article examines the works of modern European playwrights such as T. Stoppard (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*), A. Nicolaj (*Hamlet in Spicy Sauce*), Jerzy Zurek (*After Hamlet*), J. Głowacki (*Fortinbras Gets Drunk*), N. Yordanov (*The Murder of Gonzago*), T. Akhtman (*Ophelia, Gertrude, Denmark and others*) as key examples of the artistic reinterpretation of the Renaissance model of humanism in European drama of the last third of the 20th century. The decentralization, deheroization, satirical reinterpretation, and axiological devastation of Hamlet’s image in these plays highlight the crisis of the traditional European humanistic concept of personality and the quest for a new modern hero. The article also analyzes the primary receptive strategy in these works, which involves shifting the focus of perception and interpretation of Shakespeare’s tragedy to the perspectives of its minor characters.

Keywords: European dramaturgy, the last third of the 20th century, reception of *Hamlet*, “point of view”, the humanistic crisis, minor character.

Information about the author: Marina S. Shchukina, PhD in Philology, Teacher of Russian language and literature of the First Moscow Cadet Corps, Zelenogradskaya 9, 125413 Moscow, Russia; Senior Researcher, Department of Classical Western Literature

and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-4799-154X>

E-mail: marishkaschukina@mail.ru

For citation: Shchukina, M.S. "Hamlet's Text": A Representation of the Humanistic Crisis of Modernity in European Drama of the Last Third of the 20th Century." *Anglijskaja klasičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 19–42. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-19-42>

Одним из репрезентативных произведений ренессансной эпохи стала трагедия У. Шекспира «Гамлет, принц Датский», воплотившая характерное для своего времени ощущение всеобщего разлада как следствия конфликта между идеализированными представлениями о совершенстве человеческой природы и реальностью [4]. Образ датского принца стал художественным воплощением кризиса ренессансной концепции личности в качестве основы ренессансного взгляда на мир, определяемого как антропоцентричный². Поэтому художественная рецепция шекспировской трагедии, уникальная для каждой эпохи, открывает возможность изучения проблемы понимания и переосмысления европейского гуманизма на соответствующем этапе развития общества.

Каждая эпоха предлагает собственную рецепцию шекспировского наследия, выстраивая её по своему образу и подобию. Воспроизводимость в культуре, непреходящая актуальность, гениальность «Гамлета» польский шекспировед Я. Котт видит в возможности «смотреться в него, как в зеркало» [1, с. 12]. Особый интерес для нашего исследования представля-

² Об этом свидетельствуют работы Л.Е. Пинского («Шекспир. Основные начала драматургии»), Н.А. Бердяева («Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа»), И.О. Шайтанова («История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения»), К.А. Сергеева («Ренессансные основания антропоцентризма»).

ет художественная рецепция «Гамлета» позднего Новейшего времени, что обусловлено проблематичностью положения гуманистических принципов и идеалов в европейской культуре данного периода.

Деантропологизация человеческого сознания, потеря идентичности, утрата себя как онтологической опоры, ставшие следствием мировоззренческого перелома, зародившегося на рубеже XIX–XX веков, во второй половине 60-х годов привели к постановке проблемы «субъекта», обозначенной как «смерть человека» (М. Фуко, «Слова и вещи», 1966), «Смерть Автора» (Р. Барт, «Смерть автора», 1968), впоследствии и смерть характера (К. Брук-Роуз, 1986). Следовательно, и к трансформациям, определенной коррозии гуманистической модели европейской культуры, нашедшим выражение в вариантах художественной рецепции шекспировской трагедии о принце Гамлете и её центрального образа-персонажа в европейской драматургии последней трети XX века.

Художественным материалом для исследования послужили пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1967) Т. Стоппарда (Tom Stoppard), «После Гамлета» (*Po Hamlecie*, 1976) Е. Журека (Jerzy Żurek), «Фортинбрас спился» (*Fortynbras się upił*, 1983) Я. Гловацкого (Janusz Głowacki), «Гамлет в остром соусе» (*Amleto in salsa piccante*, 1987) А. Николаи (Aldo Nicolaj), «Убийство Гонзаго» (*Убийството на Гонзаго*, 1987) Н. Йорданова (Недялко Йорданов) и «Офелия, Гертруда, Дания и другие» (2000) Т. Ахтман. Подобный выбор обусловлен, с одной стороны, близостью образных систем и мотивных структур обозначенных пьес, опирающихся на фабулу шекспировской трагедии, что становится центробежной силой, очерчивающей горизонт «гамлетовского текста». С другой стороны, модальной установкой драматургов на ниспровержение ренессансной концепции человеческой личности, представленной в образе Гамлета, как центростремительной силы, стягивающей тексты вместе. Кроме того, значимую роль сыграла общность родовой принадлежности произведений, обусловленная драматической природой прототекста.

Таким образом, сверткостное единство, называемое нами «гамлетовским текстом», выстраивается на основе близости фабульных основ рассматриваемых пьес, их мотивных комплексов, образных систем, обращенных к трагедии «Гамлет,

принц Датский» как смысловому ядру; единства модальности, общности способа языкового кодирования; сходства построения пьес с иной, чем в прототексте «точки зрения» (термин Б.А. Успенского).

Порядок анализа художественных текстов в исследовании определяется характером рецепции образа Гамлета, а соответственно, и ренессансной концепции человеческой личности: от постмодернистской эстетики Т. Стоппарда к черному юмору А. Николаи и Я. Гловацкого.

Важнейшей рецептивной стратегией, определяющей переосмысление шекспировской трагедии на сюжетно-композиционном, образно-мотивном и идейном уровнях художественного текста в анализируемых пьесах, является изменение фокуса восприятия и интерпретации событийной основы прототекста с «точки зрения» его второстепенных персонажей. В центре внимания обозначенных пьес оказываются второстепенные, а у А. Николаи — эпизодические персонажи трагедии «Гамлет, принц Датский»: Розенкранц с Гильденстерном — у Т. Стоппарда, актерская труппа — у Н. Йорданова, Гертруда и Офелия — у Т. Ахтман, кухонная прислуга — у А. Николаи, принц Фортинбрас — у Е. Журека и Я. Гловацкого.

С одной стороны, замещение центра периферией, смена повествовательной доминанты, множественность «точек зрения», их взаимозаменяемость, позволяющие по-разному изобразить одно и то же событие, следовательно, демонстрирующие плюральность, вариативность, относительность истины — характерные черты постмодернистской парадигмы художественности. С другой, передача главной шекспировской роли в сюжете трагедии её второстепенному персонажу, помещение персонажа, не обладающего масштабами личности датского принца, в «гамлетовскую ситуацию»³ позволяют проверить актуальность, жизнеспособность гуманистических принципов и идеалов прошлого в условиях современной действительности.

Так, Т. Стоппард в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и Т. Ахтман в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие»

³ Д.А. Протопопова, опираясь на мнение Л.Е. Пинского, определяет «гамлетовскую ситуацию» как ситуацию отчужденности героя от его родной среды, ощущение одиночества и позицию противостояния всему остальному миру (см.: [2]).



Ил. 1. Росога, Веслав. Плакат для спектакля по пьесе Е. Журека

«После Гамлета», театр «Атенеум», Варшава.

URL: <https://pragalerialia.pl/aukcje-wystawy/aukcja-plakatu-19-kwietnia-2021-r-godz-1930/> (дата обращения: 01.05.2024)

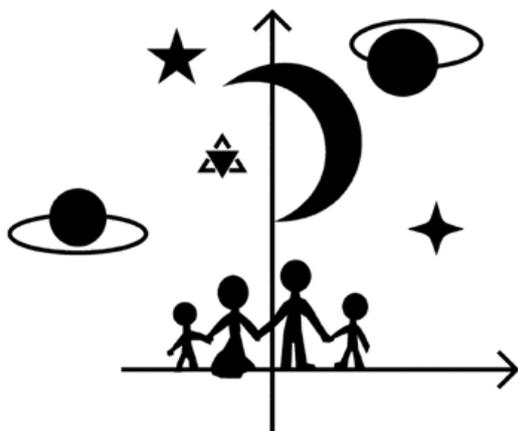
продемонстрировали «неподъемность» для своих персонажей гамлетовской миссии по преобразованию мироустройства. Розенкранц с Гильденстерном сознательно устранились от участия в разворачивающихся на их глазах событиях: «Не суйся — мы только зрители» [11, с. 114] (“Keep back — we’re spectators” [17, p. 71]), — говорит Гильденстерн. Несмотря на старания персонажей-актеров, пытающихся вовлечь однокашников принца в театральное действие с тем, чтобы те проиграли свои шекспировские роли и попытались выйти за их рамки, начать мыслить и действовать самостоятельно, вне шекспировского «сценария», Розенкранцу и Гильденстерну не удаст-

ся взять судьбу в свои руки, а значит, и стать протагонистами, движущими сюжетное действие и участвующими в разрешении конфликта. «Должно быть, был момент, тогда, в самом начале, когда мы могли сказать — нет. Но мы как-то его упустили» [11, с. 135] (“There must have been a moment, at the beginning, where we could have said — no. But some how we missed it” [17, p. 117]), — говорит Розенкранц. Повторив свою шекспировскую роль шпионов короля, предавших некогда бывшего им другом Гамлета, персонажи погибают в финале.

Значимость образов персонажей-актеров в пьесе Т. Стоппарда, с одной стороны, обусловлена её метатеатральной природой (актеры находятся между двух пластов художественной реальности пьесы: шекспировским и стоппардовским, образуя свой собственный — сценический). С другой — авторской интенцией на изображение отчужденности «маленького человека» (Розенкранца и Гильденстерна) от окружающей действительности и себя самого [5]. Многочисленные «подсказки» актеров не в силах помочь безвольным, пассивным Розенкранцу и Гильденстерну установить логические связи между событиями шекспировской трагедии и своей ролью в них, а соответственно, наделить смыслом собственное существование. Поэтому и тема смерти, заявленная уже в заглавии, становится ведущей в создании тональности стоппардовской пьесы.

Включенность фигуры датского принца в художественный мир пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» вместе с эпизодами прототекста свидетельствует о несамостоятельности образа шекспировского протагониста. А его децентрирование позволяет драматургу распределить шекспировскую роль Гамлета между действующими лицами своей пьесы (Актером как персонажем, сближающим действиями, репликами, словесной игрой, игрой на сцене и за ее пределами сценический мир с действительностью; Розенкранцем и Гильденстерном как центральными персонажами пьесы; Гамлетом как носителем социальной роли), репрезентируя постмодернистскую идею «расщепленности» субъекта, детерминированную в стоппардовской пьесе невозможностью существования в современном мире цельной, универсальной личности ренессансной эпохи.

Образы шекспировских Офелии и Гертруды олицетворяют у Т. Ахтман трагическую судьбу женщины, доверившейся судь-



Илл. 2. Ахтман, Татьяна. Офелия, Гертруда, Дания и другие // Избранное.
Иерусалим: Ной, 2013. С. 400–440 // Обложка книги

бе и оказавшейся обманутой ею. Лейтмотивной в пьесе становится тема духовной несвободы, покорности перед «женской» судьбой, социальными нормами и запретами. Так, Офелия переживает трагическую невозможность стать полноправной хозяйкой собственной судьбы, что находит воплощение в пьесе через присутствие мотивов неподлинности, обманчивости существования, утраты самоидентичности («Порой... и мне так чудится, // как будто, и нет меня — во мне...» [6, с. 409]), духовной и физической статичности («<...> а я должна всегда лишь уступать, чтоб видимость движенья создавать, всем тем, кто жить спешит» [6, с. 413]). Этими же мотивами обрамлен образ Гертруды («Любить, но не любить, дышать, но в полдыханья, жить, но не жить, жалеть, но не жалеть <...>» [6, с. 435]). Общность переживаемой героинями трагедии, нашедшей отображение и в судьбах второстепенных героинь⁴ Т. Ахтман (придворных дам Рейнальды и Корнелии, белошвейки Марцеллы, образы

⁴ Образ Дании, фигурирующий в названии пьесы Т. Ахтман, олицетворяет совокупность жителей датского государства, остро переживающих трагедию, разыгравшуюся в королевской семье.

которых являются результатом литературной игры с именами шекспировских мужских персонажей: офицеров Марцелла и Бернардо, слуги Полония Рейнальдо), репрезентирует нагнетаемую в пьесе атмосферу иллюзорности, ненормальности человеческого существования, усиливаемую мотивами игры, случая, рока, властвующими над судьбами персонажей.

Значимую роль в воплощении идейно-художественного замысла пьесы играют персонажи-актеры во главе с Режиссером, занимающие обособленное художественное пространство, композиционно замкнутое третьим актом. Актеры репетируют шекспировского «Гамлета», на свой манер трактуя трагедию У. Шекспира и её центральные характеры. Например, Гамлет, по мысли Режиссера, является автором трагедии о себе и её главным героем, а значит, и хозяином собственной судьбы. Ключевой идеей шекспировской трагедии Режиссер считает возможность выбора Гамлетом одной из двух жизненных позиций: «быть», означающую в интерпретации героя играть отведенную тебе роль в чужом спектакле, или «не быть», соответственно, жить самостоятельно, разыгрывая свое собственное театральное действие.

Отношение к окружающей действительности и своему месту в ней, выбор жизненного пути находятся в центре внимания и Т. Ахтман, героини которой решают «быть», отчего им, как объясняет Режиссер, становится «тошно»: «Тошно бывает и от сытой жизни, когда недостаёт добра» [6, с. 424]. С выбором между «быть» или «не быть» в пьесе связано противопоставление стихов и прозы: стихи, рифма свидетельствуют, по мысли Режиссера, о неподлинности, наигранности, наконец, лживости человеческих взаимоотношений, проза связывается героем с реальностью, правдивостью, подлинностью жизни. Симптоматично, что в пьесе прозой говорят только Режиссер и актеры, знакомые с текстом трагедии У. Шекспира.

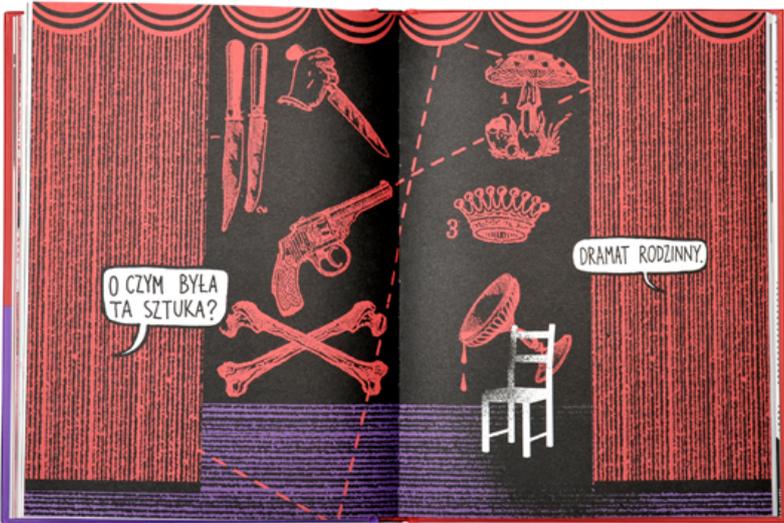
Образы Гертруды и Офелии в режиссерской интерпретации малозначительны, «пусты» и однолинейны, поэтому актеры не считают необходимым репетировать соответствующие роли. Однако в пьесе Т. Ахтман героини обретают сложный и противоречивый внутренний мир, по-своему воспринимая «расшатанность» века. Ситуация «встречи» Гертруды и Офелии с актерами, исполняющими их «шекспировские» роли, позволяет выйти на проблематику современной пьесы, реинтер-

претировав образы-персонажи прототекста.

Так, поставленные Т. Ахтман перед гамлетовским вопросом Гертруда и Офелия, не сумев преодолеть поколениями воспитываемую в представительницах женского пола покорность, терпимость и смирение перед «женской долей», совершают самоубийство, осмысляемое героинями как единственно возможный для них способ противления безучастному к их судьбе веку, характерным воплощением которого становятся образы мужских персонажей пьесы, в частности — Гамлета. Обвинив шекспировского протагониста в эгоцентризме, не позволившем ему исполнить свой человеческий долг по отношению к любящим его Офелии и Гертруде, Т. Ахтман не находит Гамлету альтернативы. Её героини не желают примириться с несправедливым, дисгармоничным окружающим миром, но и конструктивно противостоять ему, попытаться вправить «вывихнутый» век они не в силах.

Герои пьесы «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова в борьбе с несовершенством окружающей действительности, где процветает коварство, подлость, ложь, обретают смысл жизни. Чарльз, возглавляющий труппу актеров, прибывших в Эльсинор с тем, чтобы развлечь Гамлета, помогает принцу поставить «мышеловку», вовлекая собратьев по искусству в беспощадную политическую борьбу за власть. При этом внешний конфликт разворачивается между двумя опытными политическими игроками: советником Полонием, якобы представляющим интересы короля, на самом же деле стремящимся освободить датский трон для сына Лаэрта и выдать дочь Офелию за Фортинбраса; и Горацио, притворяющимся другом и союзником принца Гамлета для того, чтобы в ближайшем будущем стать первым королевским советником. Характерно, что ни протагонист, ни антагонист шекспировской трагедии не принимают непосредственного участия в действии: в пьесе время от времени раздаются их голоса. Такая децентрация ключевых образов-персонажей «Гамлета», их вытеснение «за сцену» свидетельствует о смещении основной для прототекста сюжетной линии на периферию.

Помещая перипетии шекспировской трагедии в контекст ожесточенной и беспринципной борьбы за власть, происходящей, по мысли Н. Йорданова, «за кулисами» прототекста, драматург переосмысляет образы шекспировских Горацио и



Ил. 3. Glowacki, Janusz. Fortynbras się upił. Lesko: BOSZ, 2014. URL: <https://www.behance.net/gallery/19642481/FORTYNBRAS-SIE-UPIL-book-design-illustrations-2014> (дата обращения: 21.05.2024)

Полония, репрезентирующие в болгарской пьесе удушливую атмосферу жестокости, наущничества, соглядатайства, доноительства, предательства, политических заговоров и интриг, царящую в Дании. Горацио, названный шекспировским Гамлетом «лучшим из людей» [12, с. 75] («Horatio, thou art e'en as just a man» [16, p. 81], в «Убийстве Гонзаго» руководствуется жизненным принципом: «У каждого человека на этом свете есть только один друг — он сам» [9, p. 46] («Всеки човек има сама един приятел на този свят... Собственото му аз» [8, с. 62])). Герой, успева вовремя примкнуть к наисильнейшей стороне, становится единственным победителем в борьбе за власть, переиграв и Полонию, и Клавдия, и Гамлета. Именно Горацио, оставшийся в живых в соответствии с сюжетом прототекста, чтобы поведать миру правду о том, что произошло в Эльсиноре, получает власть при Фортинбрасе, о чем свидетельствует финал болгарской пьесы.

Полонию в пьесе Н. Йорданова принадлежит идея пригласить в замок знакомых Гамлету актеров. Сама гамлетовская

«мышеловка» оказывается частью государственного переворота, задуманного первым королевским советником, умело разжигаящим конфликт между Клавдием и Гамлетом. Персонажи-актеры не сразу осознают значимость и вместе с тем опасность собственной роли в происходящих в Эльсиноре событиях. Однако с развитием действия позиция невмешательства, занимаемая ими в начале пьесы: «Мы артисты, не лезем в политику <...> Мы люди маленькие» [9, с. 12] («Ти си прав — ние сме артисти. Ние в политиката не се месим Ние сме малки хора» [8, с. 21]), преодолевается, уступая место отчаянной, безнадёжной, но благородной попытке сказать со сцены правду.

Трагедия, переживаемая шекспировским Гамлетом, получает отклик в душе Чарльза — человека искусства, стремящегося, как и принц, к справедливости. Шекспировский герой, по мнению Н. Йорданова, совершил роковую ошибку, попытавшись в одиночку противостоять «расшатавшемуся» веку, поскольку даже такой титанической личности, как датский принц, это не под силу. В отличие от него Чарльз пробуждает в актёрах веру в себя⁵ и искусство, которому они служат. Следуя за директором труппы, актёры разыгрывают на королевской сцене «Убийство Гонзаго», тем самым подписывая себе смертный приговор.

Таким образом, несмотря на смещение акцента с шекспировского протагониста на персонажей-актеров, драматург сохраняет приверженность традиционной гуманистической модели, утверждая право и способность личности совершить деяние и обрести смысл бытия. Однако сама возможность альтернативного гамлетовскому пути, изображённая Н. Йордановым, заключена в жанровые рамки трагикомедии⁶. Поэтому и счастливый для протагонистов «Убийства Гонзаго» финал

⁵ Необходимо отметить, что в данном случае прослеживается творческий диалог не только с У. Шекспиром, не развившим сюжетную линию Гамлета и странствующих актёров, но и с Т. Стоппардом, изобразившим персонажей-актеров проводниками для Розенкранца и Гильденстерна по миру шекспировской трагедии. В соответствии с художественным замыслом Н. Йорданова именно актёры, а не слабовольные и бесхарактерные стоппардовские персонажи, могли бы стать опорой для Гамлета в борьбе за гармоничное мироустройство.

⁶ У истоков жанра трагикомедии, по мнению отечественного шекспироведа Игоря Александровича Рацкого, стоял У. Шекспир.

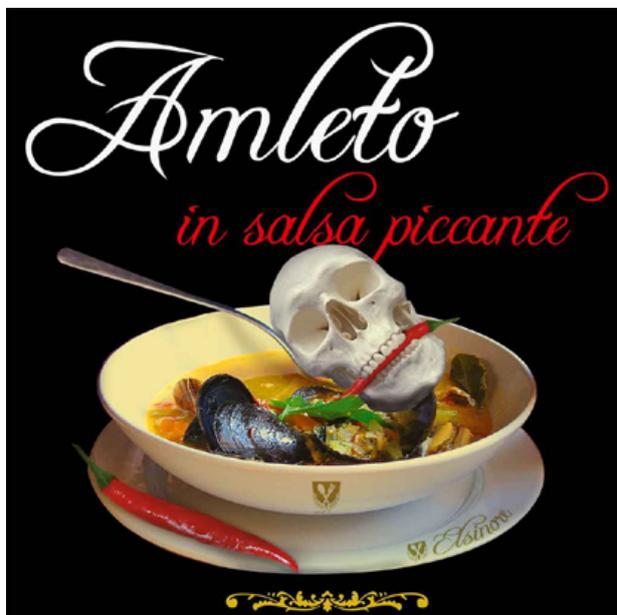
выглядит неправдоподобно: взошедший на датский трон Фортинбрас издает указ о помиловании актеров, потерявших всякую надежду на спасение.

Подобно тому, как Шекспир в «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре», подводя итог своего творчества, переводит проблематику великих трагедий в другую плоскость, где идеальное кажется невоплотимым в тех условиях, которые ставит перед человеком действительность [3], так и в «Убийстве Гонзаго» актеры не в силах исправить несовершенство мироустройства — то, к чему стремился шекспировский протагонист, но уверовав в свое предназначение — служить искусству, — они преодолевают положение «маленьких людей», находят в себе силы сыграть «Убийство Гонзаго», встав на сторону Гамлета. И в этом их нравственная победа в пьесе. Однако её финал, где торжество справедливости кажется маловероятным, не дает оснований для надежды на возможность «восстановления» века.

В пьесах «Гамлет в остром соусе» А. Николаи и «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого шекспировский сюжет изображен сквозь призму черного юмора. Подвергая сюжет «Гамлета» деконструкции и травестированию, драматурги утверждают бессмысленность (Я. Гловацкий) и невостребованность (А. Николаи), а в пьесе Е. Журека «После Гамлета» — утопичность возвращения миру утраченной гармонии, что свидетельствует о нежизнеспособности, иллюзорности гуманистических ценностей и идеалов в современном мире.

В кухонно-бытовой пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе» перипетии классической трагедии осмысляются кухонной прислугой, принимающей в них участие. Кухня в королевском замке становится основным местом действия пьесы, где разворачивается своя драма — неустроенности, беспорядочности, абсурдности жизни персонажей, ответственность за которую драматург возлагает на них самих. По мысли А. Николаи, персонажи стали жертвами собственных пороков и страстей, среди которых — чревоугодие (король Гамлет и принц датский), алкоголизм (Гертруда), прелюбодеяние (Гертруда, Кэти), кровосмешение (Лаэрт и Офелия), честолюбие (повар Фрогги).

Повар Фрогги и его семья (жена Кэти и дочь Инга), послужившие косвенной причиной кончины короля Гамлета, умершего в итальянской пьесе от чревоугодия («Кто виноват, что его



Ил. 4. Плакат для спектакля по пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе», театр «Teatro della Cometa», Рим, режиссер Фабио Тисо, 2007. URL: <https://www.squinternati.it/amleto/> (дата обращения: 04.09.2024)

отец жрал в три горла?» [10] («*Quel verme, vuol farmi licenziare, se l'ha con me. E che ci posso fare se suo padre mangiava come un orco?*» [15]), — говорит Фрогги о короле Гамлете), овладевают сложившейся в Эльсиноре ситуацией смены власти и разжигают вражду между Гамлетом и Клавдием, что позволяет представить в пародийном ключе основные события прототекста. Трагическую тональность «Гамлета» у А. Николаи сменяет атмосфера бытовой суеты, неупорядоченности и бессмысленности «кухонной» жизни, репрезентируемая через ключевую позицию в пьесе гастрономической темы, сопровождаемой питейными и гедонистическими мотивами, а также через дезорганизацию предметного мира кухни, послужившую причиной гибели пятерых персонажей⁷ пьесы.

⁷ Слуга Гунтер, Клавдий, Гамлет, Лаэрт, Гертруда погибают от крысиного яда, бутылка с которым оказывается немаркированной.



Ил. 5. Афиша спектакля по пьесе Н. Йорданова «Убийство Гонзаго», «Smile:) Театр», Москва, режиссер Владимир Петров, 2012.
URL: <https://vk.com/event39240274> (дата обращения: 06.05.2024)

Шекспировские характеры, в частности — Гамлет, вынесенный на периферию, подвергаются трансформации, снижению и осмеянию за счет травестирования шекспировского сюжета, переосмысленного А. Николаи с позиции бытовых хлопот кухонного ремесла. Например, с образа Клавдия, представленного в итальянской пьесе распутником, соблазнителем чужих жен, снимается ореол злодейства: герой не причастен ни к одной из смертей, произошедших в пьесе в соответствии с прототекстом. Кроме того, брачный союз Клавдия с Гертрудой оказывается обусловлен давней любовной связью персонажей, а не желанием дяди Гамлета занять датский престол. Соответственно, в пьесе А. Николаи отсутствует шекспировский мотив узурпации власти, а тема мести, не имея шекспировского основания, обретает пародийное звучание: Гамлет, вина Фрогги в гибели своего отца, отказывается употреблять в пищу приготовленные поваром блюда, намекая на их непригодность.

Датский принц предстает в итальянской пьесе «мерзопакостным, двуличным» [10] («Morboso... ambiguo...» [15]), капризным баловнем, требующим от окружающих внимания к своей персоне. Скорбь Гамлета по умершему отцу доводится до абсурда в гипертрофированном пристрастии принца к черному цвету. А кульминационная в прототексте сцена-«мышеловка», лишенная ввиду невинности Клавдия в пьесе А. Николаи своей обличительной функции, свидетельствует лишь о провале Гамлета в качестве режиссера-постановщика и актера. Поэтому и переломный момент в поведении принца после постановки спектакля получает гастрономическое решение: Гамлет отказывается от сладкого в пользу бифштекса с кровью. Персонаж А. Николаи не претендует ни на интеллектуальность шекспировского протагониста, ни на его склонность к рефлексии, ни на возвышенность помыслов и идеалов. Сама идея о необходимости исправления несовершенного мира становится невозможной для персонажа, который не ощущает его дисгармоничности.

Между тем моделью современного мира в пьесе А. Николаи становится кухня как олицетворение постмодернистского века избытка и перенасыщения. В пределах кухонной реальности, лишенной высоких идеалов, сильных личностей, морально-нравственных ориентиров, удовлетворяются физиологические нужды человека, чьи потребительские возможности превозносятся над личным достоинством.

Таким образом, в пьесе А. Николаи показан альтернативный гамлетовскому путь: примирение с дисгармоничной реальностью, требующей умения адаптироваться к предлагаемым ею условиям существования. Поэтому гибель датской королевской семьи и приход к власти Фортинбраса ни коем образом не влияют на привычное течение жизни Фрогги и его семьи: они остаются одинаково востребованными при любых обстоятельствах.

В пьесах Е. Журека и Я. Гловацкого ключевая позиция образа Фортинбраса продиктована социально-политической ситуацией в Польше начала 70-х («После Гамлета») и начала 80-х («Фортинбрас спился») годов XX века, поставившей национальный вопрос в центр культурной жизни страны и обратившей внимание на фигуру Фортинбраса, олицетворяющего в польском культурном сознании внешнюю вражескую силу, угрожающую свободе и независимости Дании-Польши.

Действие пьесы Е. Журека «После Гамлета» разворачивается при норвежском королевском дворе, что актуализирует сюжетную линию прототекста, выстроенную вокруг взаимоотношений Дании и Норвегии. Переосмысляя шекспировскую трагедию сквозь призму польской истории, драматург создаст гротескную модель польско-советских отношений обозначенного периода, демонстрируя как навязываемая Польше (в пьесе — Дании) идея «светлого будущего» под эгидой коммунистического строя на практике маскировала экспансию со стороны СССР (в пьесе — Норвегии), что сопровождалось политическими интригами и манипуляциями.

Главным героем Е. Журека становится принц Фортинбрас, чье гамлетовское сюжетное положение нарочито заостряется, поскольку в центре пьесы — борьба за власть, инициатором которой становится советник норвежского короля Лизон. Герой не уступает сметливостью и умением угождать шекспировскому Полонию, а подлостью, жестокостью и коварством — Клавдию. Хитрый и опытный политик, умело манипулирующий окружающими, Лизон разрабатывает и осуществляет коварный план оккупации Дании, убеждая Фортинбраса в необходимости оказать помощь датчанам и Гамлету восстановить порядок в стране. «Мы хотим помочь датчанам справиться с кризисом» («Chcemy pomóc Duńczykom w opanowaniu kryzysu» [14]), — поясняет Лизон⁸.

Между тем за спиной Фортинбраса Лизон разыгрывает перед Гамлетом спектакль (сцена явления призрака Гамлету), который должен заставить датского принца поверить в виновность Клавдия в смерти короля. При этом в случае неудачи Лизон приказывает актерам сказать, что они исполняют приказ Фортинбраса. Симптоматично, что в пьесе Е. Журека читателю остается неизвестно, исполняет ли Лизон приказы короля Норвегии или осуществляемые им интриги — его личная инициатива. Во всяком случае в борьбе за власть он играет сам за себя («Лучше всего родиться сильным и иметь власть. А если она есть, то хочется сохранить ее любой ценой. Или получить еще больше» («Najlepiej wysoko się urodzić i mieć władzę. A jak mieć, to chcieć ją utrzymać za wszelką cenę. Albo zyskać większą»

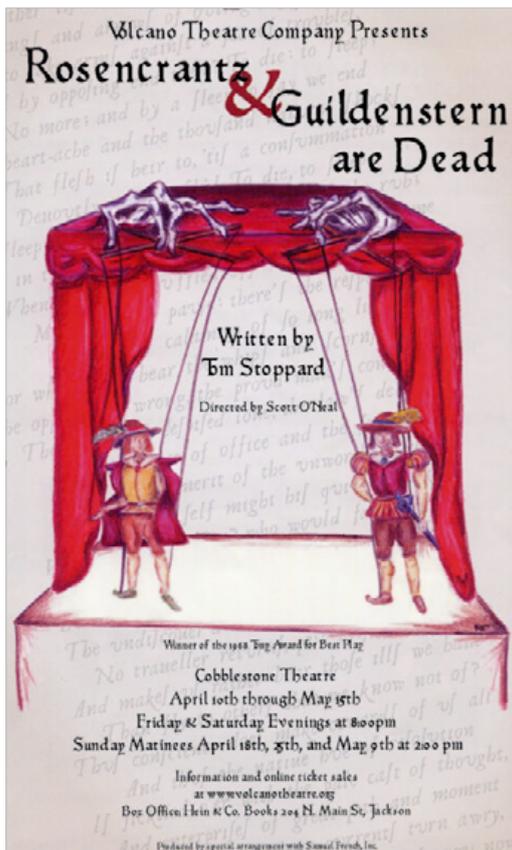
⁸ Здесь и далее используется перевод пьесы Е. Журека на русский язык, выполненный совместно с Сукиасян А.Г.

[14]), разжигая конфликт не только между Клавдием и Гамлетом, но и между Фортинбрасом и его дядей.

Характерно, что Фортинбрас, как и Гамлет У. Шекспира, не стремится к власти, однако в отличие от шекспировского протагониста позволяет Лизону втянуть себя в политические интриги, цель которых — взаимоуничтожение принца и его дяди, соответственно, узурпация власти. Финал шекспировской трагедии осмысляется в польской пьесе как итог успешной реализации плана Лизона по захвату власти в Дании.

В образе Фортинбраса нашли выражение некоторые черты шекспировского протагониста, однако гротескно переосмысленные. Так, гамлетовская рефлексия трансформируется в нерешительность, неуверенность в себе, нетвердость, безвольность. Мировосприятие Гамлета в лице Фортинбраса обретает черты политического идеализма: принц верит в возможность такого устройства государства, которое отвечало бы принципам законности, справедливости, равноправия, приоритета общечеловеческих ценностей, неприятия насилия и диктаторства, мирного урегулирования разногласий внутри и во взаимоотношениях с другими государствами. Однако, проявив слабохарактерность, позволив Лизону манипулировать собой, Фортинбрас приходит к принципу оправдания насилия и жестокости для достижения благой цели: «Я должен быть жестким сейчас, может быть, даже бессердечным, чтобы мы могли дожить до того времени, когда я стану мягким и добрым» («Muszę być teraz twardy, może i bezwzględny, żebyśmy mogli dożyć czasu, kiedy będę łagodny i dobry» [14]).

Следовательно, в отличие от Гамлета, вынужденного в борьбе со злом применить противоречащие его жизненным принципам методы, не принимая их, в результате чего его душа раскалывается, Фортинбрас допускает жестокость и насилие как некую необходимость, что не только полностью снимает в отношении героя трагичность гамлетовской ситуации, но и свидетельствует об утопичности, оторванности от реальной действительности тех принципов и идеалов, художественным воплощением которых традиционно считается образ датского принца. Поэтому и сам шекспировский протагонист не участвует в действии пьесы, олицетворяя собой прекрасное, но отжившее прошлое. После Гамлета в соответствии с сюжетом



Ил. 6. Афиша спектакля по пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»

Т. Стоппарда, «Volcano Theatre», Суонси, режиссер Скотт О'Нил, 2010 г.

URL: <https://volcanotheatre.net/rosencrantz-guildenstern-are-dead/>

(дата обращения: 24.05.2024)

прототекста приходит Фортинбрас, изображаемый Е. Журек-ком политической марионеткой, за плечами которой скрывается государственный строй, представленный драматургом как нагромождение политических хитросплетений, высокопарных фраз, невыполнимых обещаний, направленных на овладение, а затем удержание власти.

Роль шекспировского Гамлета в пьесе «Фортинбрас спился» получает Фортинбрас, в отношении которого Я. Гловацкий

частично повторяет сюжетную линию главного героя трагедии У. Шекспира. Норвежский принц на протяжении всего действия пьесы пытается вернуть датскому принцу его шекспировскую роль, оказавшуюся непосильной для слабохарактерного Фортинбраса. «Я слишком слабый, пьяный, у меня потеря памяти, искры перед глазами, галлюцинации...» [7]) («Ja jestem za słaby, pijany, mam utratę pamięci, miga mi przed oczami, mam halucynacje» [13, s. 102]), — жалуется Гамлету герой польской пьесы. Однако Гамлет Я. Гловацкого отказывается от шанса изменить свою «второстепенность», он избирает путь непротивления судьбе и той абсурдной действительности, которая её диктует.

Образ Гамлета дегероизируется драматургом, обличающим его эгоистичность, празднословие, духовную пассивность, неприятие окружающей действительности. Персонаж Я. Гловацкого уверен в безнадёжности «расшатавшегося» века, который, по его мнению, следует уничтожить («взорвать этот мир» [7] («wysadzić ten świat w powietrze» [13, s. 103])), что противоречит созидательной миссии шекспировского героя. Учитывая политический контекст пьесы, можно предположить, что в фигуре Гамлета запечатлен обобщенный образ польской интеллигенции, неспособной деятельно участвовать в судьбе страны.

Таким образом, фигура шекспировского Гамлета низводится Я. Гловацким до симулякра, что призвано репрезентировать фиктивность гуманистических принципов и идеалов прошлого в современной драматургии действительности. Персонаж, поставленный Я. Гловацким на место шекспировского Гамлета, оказывается очередной «политической марионеткой», которая не способна противостоять государственному механизму, заведомо определившему границы её роли.

На смену гамлетовскому ощущению дисгармоничности века приходит осознание абсурдности эпохи, обусловившей появление бездушного, безликого и безучастного к человеческим судьбам государственного механизма, характерным воплощением которого становятся образы министра внутренних дел Стернборга и его помощника Восьмиглазого. Так, Стернборг — искусный политический игрок, напоминающий Лизона Е. Журека и отчасти Полония Н. Йорданова: герой не только захватывает власть в Норвегии, но разрабатывает хитроумный план по оккупации Дании. С этой целью Стернборг

подстраивает встречу Гамлета с псевдопризраком его отца (завербованным актером), запуская тем самым механизмы шекспировского конфликта, обусловленного в пьесе Я. Гловацкого политическими причинами. По замыслу Стернборга, драма в королевской семье должна отвлечь датчан от норвежской оккупации. Так основные персонажи «Гамлета» становятся пешками в руках опытного игрока-политика, спланировавшего всё вплоть до шекспировского финала.

Из вышеизложенного следует, что изображение событий, произошедших в Эльсиноре, с норвежской «точки зрения» позволило драматургу вписать шекспировский сюжет в контекст современной Я. Гловацкому действительности. В образах Стернборга и Восьмиглазого нашла художественное отображение верхушка советской партийной номенклатуры и поддерживающих её правление спецслужб. С их помощью политизируется художественная действительность пьесы, детерминированная культурно-историческими реалиями просоветской Польши.

Итак, лишение шекспировского протагониста центральной, сюжето- и идееаккумулирующей роли в рассмотренных пьесах, позволившее подвергнуть его образ деконструкции, повлекшей его дегероизацию, сатирическое переосмысление, аксиологическое опустошение, стало отображением переживания европейской культурой кризиса классической модели гуманизма и лежащей в его основе концепции человеческой личности.

Принципиальным отличием от аналогичного кризиса⁹ ренессансной эпохи, послужившего мировоззренческим основанием для шекспировского «Гамлета», стала утрата веры в самого человека, его девальвация как личности, как созидающего начала мироздания. Перенесение авторского внимания на второстепенных и эпизодических персонажей прототекста, наблюдаемое в пьесах Т. Стоппарда, Т. Ахтман, Н. Йорданова, А. Николаи, Е. Журека и Я. Гловацкого, обусловлено поиском нового героя современности.

⁹ В основе гуманистического кризиса ренессансной эпохи лежало крушение веры в возможность идеального мироустройства как следствие обнаружившегося несовершенства человеческой природы (человека как микрокосма). Однако мировосприятие человека

Среди центральных героев рассмотренных пьес только бродячие актеры Н. Йорданова избирают путь шекспировского протагониста, по-своему пытаясь исправить окружающий мир. И несмотря на то, что это им так и не удастся, герои остаются верны себе и своему призванию. Розенкранц с Гильденстерном Т. Стоппарда предпочитают не вмешиваться в ход событий, позиция сторонних наблюдателей знаменует победу существования (шекспировской роли персонажей) над сущностью (индивидуальностью, которой наделяет персонажей Т. Стоппард). Офелия и Гертруда Т. Ахтман, не найдя в себе сил бороться с безразличным к их судьбе миропорядком, избирают смерть. Фортинбрасы Е. Журека и Я. Гловацкого оказываются «винтиками» в ненавистном им механизме государственного правления, низводящего личность до марионетки.

В отличие от перечисленных персонажей служители кухни в пьесе А. Николаи изображаются частью «расшатавшегося» века, наделившего их неограниченной властью. Поиск альтернативного шекспировскому Гамлету героя, способного исправить век, увенчивается в данном случае изображением персонажей, сумевших к нему приспособиться и извлечь блага. Следовательно, в итальянской пьесе снимается драматический конфликт прототекста: абсурдность, порочность, бесчеловечность окружающего мира воспринимается кухонной прислугой как его естественное состояние, отвечающее личным интересам персонажей.

Смещение, трансформация, деконструкция и травестирование, а в пьесе А. Николаи — вырождение ключевого конфликта шекспировской трагедии отразилось на композиции персонажной системы рассмотренных пьес, а также сказалось и на их жанровой специфике. Так, процесс децентрации системы персонажей прототекста получает развитие от мета драмы Т. Стоппарда к «чёрной» комедии А. Николаи: если у Т. Стоппарда в целом сохраняется шекспировская система персонажей, включая Гамлета, то в трагикомедии Н. Йорданова и драме

Нового времени оставалось антропоцентричным, что побуждало искать опору для преобразования мироустройства в самом человеке: мощи его разума, силе чувств, гениальности, возможности научного познания и преобразования окружающей действительности, в творческой интуиции, интуитивно постигаемой жизни, в свободе выбора и созидании себя как личности.

Т. Ахтман остаются только первостепенные персонажи прототекста, при этом образ Гамлета выносится «за сцену», что можно наблюдать и у Е. Журека. В «черной» комедии А. Николаи и трагикомедии Я. Гловацкого происходит размывание системы персонажей шекспировской трагедии, а образ Гамлета низводится до симулякра. Между тем появление пьес гамлетовского ряда, объединяемых нами в сверхтекстовое единство, свидетельствует о континуальности традиции, заложенной У. Шекспиром, ее развитии и трансформации в современной драматургии.

Список литературы Исследования

- 1 *Котт Я.* Шекспир — наш современник. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 352 с.
- 2 *Протопопова Д.А.* Шекспировские цитаты и аллюзии в романе Джеймса Джойса «Улисс»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 16 с. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/shekspirovskie-citati-i-allusii.htm> (дата обращения: 30.01.2024).
- 3 *Рацкий И.А.* Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. 1971. № 2. С. 113.
- 4 *Смирнов А.А.* Шекспир, Ренессанс и барокко // Вестник ЛГУ. 1946. Вып. 1. С. 96–112.
- 5 *Шамина В.Б.* Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 151, № 3. С. 132–143.

Источники

- 6 *Ахтман Т.И.* Офелия, Гертруда, Дания и другие // *Ахтман Т.И.* Избранное. Иерусалим: Ной, 2013. С. 400–440.
- 7 *Гловацкий Я.* Фортинбрас спился / пер. с пол. И. Щербаковой-Знаменской // LibFox. [Б.г.]. URL: <https://www.libfox.ru/604327-yanush-glovatskiy-fortinbras-spilsya.html> (дата обращения: 22.01.2024).
- 8 *Йорданов Н.* Убийството на Гонзаго. София: Библиотека 48, 1998. С. 9–104.
- 9 *Йорданов Н.* Убийство Гонзаго / пер. с болг. Э. Макаровой. М.: Амфора, 2005. 81 с.
- 10 *Николаи А.* Гамлет в остром соусе / пер. с итал. Н. Живаго // Сайт «Театральная библиотека Сергея Ефимова» [1999–2024 гг.]. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/n/nicolai_aldo (дата обращения: 12.11.2023).

- 11 *Стоппард Т.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы: пьеса в трех действиях / пер. с англ. И. Бродского // Иностранная литература. 1990. № 4. С. 83–135.
- 12 *Шекспир У.* Трагедия о Гамлете, принце Датском / пер. с англ. М. Лозинского // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: в 8 т. М: Искусство, 1960. Т. 6. С. 5–157.
- 13 *Głowacki J.* Fortynbras się upił. Lesko: BOSZ, 2014. 120 p.
- 14 *Żurek J.* Po Hamlecie // Biblioteka ATeKa. [s. a.]. URL: <http://biblioteka.kijowski.pl/zurek%20jerzy/p%20o%20h%20a%20m%20l%20e%20c%20i%20e.pdf> (дата обращения: 17.04.2024).
- 15 *Nicolaj A.* Amleto in salsa picante // Aldo Nikolaj. [s. a.]. URL: http://www.aldonicolaj.com/pdf/Commedie/Amleto_in_salsa_piccante.pdf (дата обращения: 20.11.2023).
- 16 *Shakespeare W.* Hamlet. London: Palgrave Macmillan, 2008. P. 27–140.
- 17 *Stoppard T.* Rosencrantz and Guildenstern are Dead. London: Faber & Faber, 1968. 118 p.



© 2024 г. М.Р. Ненарокова

ДРАМАТУРГИЯ ШЕКСПИРА В КОМИКСАХ, ГРАФИЧЕСКИХ РОМАНАХ, УЧЕБНИКАХ: «ГАМЛЕТ», «МАКБЕТ», «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ»¹

Аннотация: Статья посвящена комиксам-адаптациям трагедий «Гамлет» и «Макбет», а также комедии «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Объектом изучения стали особенности комикса как текста, востребованного носителями клипового сознания, которое формируется под влиянием IT-технологий. Предметом изучения стали особенности трансформации шекспировского текста-источника в комиксах-адаптациях XX–XXI вв. Исследование выполнено на материале адаптаций трагедий «Макбет» и «Гамлет» и комедии «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. В задачи исследователя входило: указать причины непреходящего интереса к произведениям Шекспира, определить черты «клипового» сознания, характерного для современного человека, выделить черты жанра комикса; объяснить востребованность жанра комиксов современной читательской аудиторией; проанализировать приемы адаптации пьес Шекспира в зависимости от характера аудитории. Исследование показало, что шекспировские тексты, являясь одной из основ англоязычной культуры, адаптируются для того, чтобы оставаться в круге чтения носителей английского языка. Отдельные признаки жанра комикса (фрагментарность, акцент на визуальной подаче информации) соотносятся с характерными чертами клипового сознания. Однако комиксы содержат в себе и аллюзии на значимые явления культуры, и цитаты из пьес, знакомя читателей с подлинным шекспировским текстом.

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепция, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

Ключевые слова: У. Шекспир, «Гамлет», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», адаптация, комикс, клиповое сознание, фрагментарность, зрительный образ, аллюзия, цитата.

Информация об авторе: Мария Равильевна Ненарокова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский университет дружбы народов (РУДН), ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия.

OCRID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-9468>

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

Для цитирования: Ненарокова М.Р. Драматургия Шекспира в комиксах, графических романах, учебниках: «Гамлет», «Макбет», «Сон в летнюю ночь» // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 43–76. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-43-76>

© 2024. **Maria R. Nenarokova**

SHAKESPEARE'S DRAMATURGY IN COMICS, GRAPHIC
NOVELS, TEXTBOOKS: *HAMLET*, *MACBETH*, *A MIDSUMMER
NIGHT'S DREAM*

Abstract: The article deals with comic adaptations of the tragedies *Hamlet* and *Macbeth*, as well as the comedy *A Midsummer Night's Dream* by W. Shakespeare. The object of study is the peculiarities of comics as a text in demand by the representatives of clip consciousness, which is formed under the influence of IT technologies. The subject of the study is the transformation of Shakespeare's source text in comic adaptations of the 20th–21st centuries. The study is based on adaptations of the tragedies *Macbeth* and *Hamlet* and the comedy *A Midsummer Night's Dream* by W. Shakespeare. The tasks of the study were as follows: to point the reasons for the enduring interest in the works of Shakespeare, to determine the features of the “clip” consciousness typical of modern man, to highlight the features of the comics genre; explain the relevance of the comics genre to the modern readership; analyze techniques for adapting Shakespeare's plays depending on the nature of the audience. The study showed that Shakespeare's texts, being one of the foundations of English-speaking culture, are adapted in order to remain in the reading

agenda of native English speakers. Certain features of the comics genre (fragmentation, emphasis on visual presentation of information) correlate with the characteristic features of clip consciousness. Comics contain allusions to significant cultural phenomena and include quotes from plays, introducing readers to the original Shakespearean text.

Key words: W. Shakespeare, *Hamlet*, *Macbeth*, *A Midsummer Night's Dream*, adaptation, comic book, clip consciousness, fragmentation, visual image, allusion, quote.

Information about the author: Maria R. Nenarokova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Peoples' Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya St., 6, 117198 Moscow, Russia.

OCRID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-9468>

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

For citation: Nenarokova, M.R. "Shakespeare's Dramaturgy in Comics, Graphic Novels, Textbooks: *Hamlet*, *Macbeth*, *A Midsummer Night's Dream*." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 43–76. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-43-76>

В современном англоязычном мире драматургия Шекспира по востребованности занимает второе место после Библии Короля Иакова [23, p. 2], то есть даже человек XXI в. признает, что «культурная ценность [шекспировского наследия] чрезвычайно высока» [20, p. 95], причем именно постоянство высокой оценки творчества Шекспира делает его произведения «золотым стандартом» культуры [20, p. 95]. По наблюдениям исследователей, вся современная англоязычная культура, в том числе и массовая, пронизана аллюзиями на произведения великого английского драматурга: «Отрывки его самых известных произведений — чаще всего «Ромео и Джульетта» или «Гамлет» — появляются в рок-песнях, телевизионных рекламных роликах и печатной рекламе» [20, p. 94]. Однако словесная оболочка шекспировских пьес настолько устарела, что даже носителям английского языка трудно читать его пьесы без «комментариев, пояснений, переводов, объем коих на странице может существенно превышать собственно шекспировский текст» [7, с. 81].

Одним из способов приблизить Шекспира к современному читателю является издание его пьес в виде комиксов. Комиксы на основе шекспировских произведений часто издаются в составе серий. Так, и в США, и в Великобритании знаменитая трагедия «Гамлет» вышла в одноименных сериях *Classics Illustrated* («Иллюстрированная классика»). Американская версия «Гамлета», изданная в 1990 г., была создана двумя очень известными авторами комиксов Стивенем Грантом и Томом Мандрейком. Грант выпустил серию комиксов о Человеке-Пауке [27], а Мандрейк прославился историями Бэтмена [28]. Над британской версией 2018 г. работала целая команда авторов, постоянно сотрудничающих с издательством *Classic Comic Books*. Адаптацию текста сделал Сэмьюэл Виллински. Не раз издавалась в виде комиксов комедия «Сон в летнюю ночь». Так, с разрывом в год был издан комикс Нела Йомтова [25], американского детского писателя (2012 г.), и серия из трех комиксов, текст которой написал Джон Ф. Макдональд (2011 г.). Писательский путь Макдональда подготовил его к созданию произведений, которые ориентированы на современную аудиторию. Макдональд начинал как автор пьес, затем писал сценарии телевизионных постановок, романы, документальные произведения. Венцом его карьеры стали «адаптации пьес Уильяма Шекспира в формате графических романов, неоднократно завоевывавших литературные премии» [24]. В 2020 г. увидел свет графический роман «Макбет», пересказанный современным английским писателем Расселлом Пантером, написавшим и проиллюстрировавшим около ста детских книг [26]. Отдельную группу комиксов составляют учебники для развития навыков чтения, в основу которых положены пьесы Шекспира. Для написания таких учебников берутся наиболее известные, культурно значимые пьесы, например, «Гамлет» (серия *Dominoes* («Домино»)) или «Сон в летнюю ночь», «Ромео и Джульетта», «Макбет» (серия *Illustrated Reader* («Иллюстрированная книга для чтения»)), читая которые, ребенок не только начинает свое знакомство с мировой классикой, но и формирует свою национальную идентичность. Основателями серий являются опытные преподаватели английского языка Билл Боулер и Сью Парминтер [19] и детская писательница Вирджиния Эванс [29].

Наше время характеризуется возникновением и распространением культуры, которая называется «клиповой», или

«мозаичной». Особенность ее состоит в том, что она «ориентирована на восприятие зрительных и звуковых образов» [4, с. 291], при этом человек живет в окружении «компьютерных гаджетов, где стираются границы между реальным и виртуальным миром», а экраны этих гаджетов физически подают информацию на экранах определенного, небольшого размера [3, с. 789], в виде «череды эмоционально насыщенных образов» [3, с. 789–790]. По наблюдению исследователей, «видеоклипы, большое количество оффлайн- и онлайн-рекламы, массмедиа, социальные сети и мессенджеры как раз и формируют клиповое мышление» [3, с. 790]. Этой культуре соответствует особый тип сознания, который называется «клиповым» [2, с. 395]. Его характеристиками являются «фрагментарность», меньшая роль логики в осмыслении информации [4, с. 289], неумение складывать информацию в логическую цепочку, отсутствие единой картины мира [12, с. 61]. Поэтому в сознании обладателя клипового мышления запечатлевается не некое целостное представление о жизни и окружающем мире, а «чередa практически не связанных между собой событий» [12, с. 63].

Особенности мышления современного человека определяют и создаваемую им культуру, отражаются в текстах, автором которых он является и которые легки для его восприятия. В Эпоху клипового мышления большое распространение получил комикс, который называют «рисованной сюжетной историей» [1, с. 4], «рисованным рассказом» [1, с. 5], рисованным романом [1, с. 6], то есть повествованием в картинках, в котором соединены последовательность картинок-кадров и текст — реплики героев, их внутренняя речь, авторские ремарки.

Комикс рассказывает нам историю не только при помощи словесных средств, но также и при помощи зрительных образов, причем в определенном смысле он напоминает обычную книгу: непрерывное действие разбивается на короткие, как бы застывшие, отрезки, и каждый отрезок занимает свое место в повествовании: «вербальные и непосредственно связанные с ними в семантическом отношении иконические элементы располагаются в одном визуальном поле, образуя горизонтальные видеоряды» [6, с. 110]. Как отмечает известный советский и российский искусствовед, специалист по искусству книги, Ю.А. Герчук, «изображения в книге редко бывают единичными. Большей частью они образуют целую цепочку, имеющую определенную последовательность и, следовательно, внутреннюю

связь не только с текстом, но и между собой. Такого рода «изобразительный ряд» книги и составляет в ней вторую, наряду с текстом, информационную систему, вторую форму воплощения и развертывания ее основного содержания» [5, с. 132]. Иными словами, «цепочки» иллюстраций, которые мы видим в книге, укладываются «в четкую однолинейную последовательность — логический или временной ряд» [5, с. 134]. Таким же образом организовано и пространство комикса («комикс движется вперед во времени через пространство страницы» [21, р. 452]) с той разницей, что вербальная и невербальная информация активно взаимодействуют друг с другом и визуальный ряд часто выходит на первый план.

В основу комиксов обычно положены некие сюжетные истории — как созданные писателями в сотрудничестве с художниками, так и адаптации классических произведений. Жанр комиксов удобен для изложения «жизненных историй» [22, р. 109], поскольку комиксы в буквальном смысле слова способны «воссоздавать присутствие прошлого, разрушая пространственные и временные условности» [22, р. 109].

Комикс привлекает обладателей клипового мышления фрагментарностью подачи материала, которая является его отличительной чертой. Современный человек, как ребенок, так и взрослый, привык получать знания небольшими порциями. В исследованиях, посвященных клиповому сознанию, нередко упоминается сидение перед телевизором: человек переключает каналы и «создает новый образ <мира>, состоящий из клочков информации» [10, с. 68]. Причем «человек может «выйти» из потока информации без ощущения незаконченности, а затем снова «влиться» в поток и, по сути, ничего не потерять» [8, с. 98]. Информация поступает короткими отрезками, заключенная в рамки телевизионного экрана, экрана компьютера или смартфона. По наблюдениям исследователей, «клочок» информации может появляться в виде, например, «SMS-сообщения — 70 символов на кириллице, 160 на латинице; <...> пост в Интернете — идеальная длина составляет 1600 слов или 7 мин. на чтение» [9, с. 263], «дети воспринимают всю информацию 10-секундными визуальными нарративами» [16, с. 81].

Если обратиться к комиксам, графическим романам и учебникам, которые являются адаптациями шекспировских пьес (в нашем случае это «Сон в летнюю ночь» (*Midsummer Night's Dream*), «Гамлет» (*Hamlet*), «Макбет» (*Macbeth*)), то окажется, что

размер «клочков» информации в исследуемых нами изданиях примерно одинаков: самая большая порция информации занимает разворот книги, или две страницы (32 × 25 см), что равно размеру экрана среднего компьютера. Примером такого размещения информации может послужить разворот страниц графического романа «Макбет» (ил. 1) [43, р. 6–7]. Несмотря

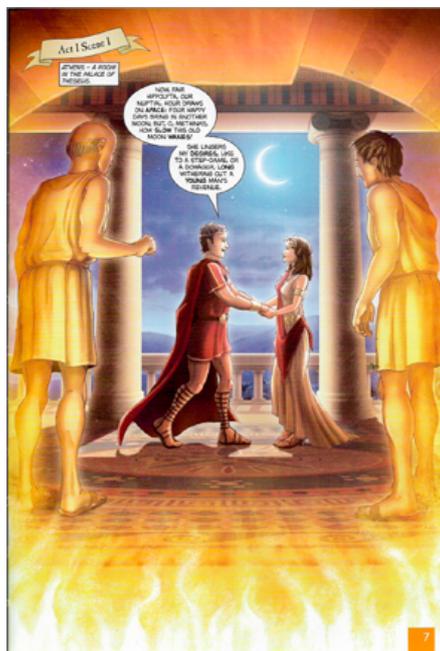


Ил. 1. Шекспир У. Графический роман «Макбет». С. 6–7 / Shakespeare W. Macbeth. Graphic Novel. P. 6–7. Retold by Russell Punter. London: Usborne, 2020. 105 p.

на то, что изображение занимает целый разворот, оно имеет два композиционных центра, между которыми распределяется внимание читателя, и, таким образом, информация, объединенная общей темой, считывается с двух страниц. Эти два центра располагаются по диагонали, идущей от левого нижнего угла иллюстрации к правому верхнему. В левом нижнем углу читатель/зритель на первом плане видит большого черного ворона, «птицу битвы» английского фольклора, сидящего на окровавленном щите, частично закрывающем фигуру павшего воина. Переведя взгляд по диагонали в правый верхний угол, читатель/зритель видит фигуры трех ведьм, облаченных в синевато-серые одежды цвета грозового неба, парящие над

полем битвы. В так называемых «филактерах», или «словесных пузырях» (*speech bubbles, speech balloons*) помещены реплики вѣдьм, практически без изменений взятые из трагедии. Только рассмотрев два этих фрагмента иллюстрации, читатель/зритель переключает внимание на ее второй план, изображающий поле битвы и два войска, идущие навстречу друг другу по зеленому полю под грозовым небом, которое пересекают молнии. Выделяясь среди прочих иллюстраций своим размером, эта иллюстрация определяет тон всего повествования.

Однако чаще всего встречаем в комиксах «клочок» информации, занимающий одну страницу размером $17 \times 24,5$ см [34, р. 32; 35] или 16×24 см [39, р. 8], что равно размеру экрана планшета или небольшого компьютера. Такова, например, страница 7 графического романа «Сон в летнюю ночь», созданного Дж. Макдональдом по знаменитой комедии Шекспира (ил. 2). Изображение можно назвать двухчастным: рама представляет



Ил. 2. Шекспир У. Графический роман «Сон в летнюю ночь». с. 7 / *Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream. A Graphic Novel by John McDonald. Original text Version. P. 7. Litchborough (UK): Classical Comics Ltd, 2011. 144 p.*

собой пространство дворцового зала, освещенное золотистым светом огня, который разожжен в камине. На полу играют отблески пламени, даже фигуры придворных и те изображены в желто-коричневой гамме. Зал заканчивается балконом с двумя высокими колоннами, играющими роль внутренней границы рамы. С балкона открывается вид в более естественной, сине-голубой гамме: действие комедии начинается вечером, на небе виден узкий серп месяца, о котором в своей речи упоминает Ипполита, царица амазонок и счастливая невеста герцога Тезея: «И полумесяц — лук из серебра, Натянутый на небе»² [32]. На фоне вечернего неба на балконе стоят Тезей и Ипполита, держась за руки. Слова Тезея, заключенные в «словесные пузыри», являются точной цитатой из шекспировской комедии. Как и в оригинале, речь Тезея начинает повествование.

Самая маленькая порция не превышает 6 × 7 см, то есть соответствует половине экрана смартфона. Чаще всего такая порция информации соответствует одному конкретному моменту какого-то эпизода. Так, в версии «Сна в летнюю ночь», созданной Н. Йомтофом, среди кадров, на которые раскладывается эпизод в лесу, когда и Лисандр, и Деметрий объясняются в любви Елене [36, р. 44–45], есть кадр именно такого размера. Читатель/зритель видит лишь один момент общения между героями:

Деметрий: О прекрасная Елена, ты богиня, совершенная и изумительная!

Елена: Ч-что?³ [36, р. 45].

В комиксе-учебнике «Сон в летнюю ночь», входящем в серию книг «Иллюстрированная книга для чтения» (*Illustrated Reader*), с помощью которых можно развивать навыки чтения и понимания текста (авторство Вирджинии Эванс и Стива Картера), «клочок» информации может быть еще меньше (8 × 4 см), при этом внимание читателя сразу привлекают «словесные пузыри», частично закрывающие изображение и даже мешающие разглядеть его. Почти треть шестого кадра главы, называющейся «Ошибка Пака» (*Puck's Mistake*) [37, р. 14], составляют два «словесных пузыря»: 1) слова автора: «Пак капает

² <...> a silver bow / New-bent in heaven [38].

³ Oh, fair Helena — you are a goddess, perfect and divine! — W-what? [38].

зелье в глаза Лисандра»⁴ и 2) слова Пака: «Кто бы она ни была, влюбись в первую девушку, которую увидишь...»⁵. Если лицо спящего Лисандра видно отчетливо, то фигуру Пака, которого художник Нейтан изобразил как человека зеленого цвета в зеленой же одежде, разглядеть не так легко — его изображение частью закрыто «словесными пузырями», частью сливается с лесной растительностью. Можно сделать вывод, что «клочок» информации меньшего размера, чем 6 × 7 см, воспринимается не так легко и естественно, он не соотносится с размерами экранов современных гаджетов.

Если мы посмотрим на страницу комикса, состоящую из нескольких кадров, то обнаружим, что каждый кадр «заключает в себе все необходимое для полного восприятия произошедшего в данный момент» [11, с. 207]. Проиллюстрировать эту мысль можно при помощи сцены расставания Гермии и Елены, когда доверчивая Гермия рассказывает подруге о своем плане побега с Лисандром. Этот эпизод можно назвать ключевым, по сути своей он является завязкой сюжета. Именно с этого эпизода начинаются приключения четырех влюбленных в волшебном лесу.

Так, например, в комиксе Нела Йомтова, в кадре, изображающем расставание Гермии и Елены [36, р. 17], после того как Гермия поделилась с подругой планом побега, на первом плане изображены Лисандр и Гермия. Они уходят, держась за руки, вперед, по направлению к читателю/зрителю, при этом они обернулись к Елене и машут ей на прощанье. Елена же стоит в отдалении, на дворцовой лестнице, также делает прощальный жест рукой, но читатель видит ее мысли, помещенные в «словесные пузыри»: *I will tell Demetrius of Hermia's plan to leave* — «Я расскажу Деметрию о плане побега Гермии» и *That will earn me his love!* — «Этим я заслужу его любовь» [36, р. 17]. Разглядывая этот фрагмент комикса, отделенный от других кадров отчетливо видной рамкой, читатель/зритель получает информацию в виде невербальных средств (дворцовая лестница и сад сообщают о месте действия, расположение персонажей в кадре и их жесты открывают их намерения) и вербальных средств, внутренней речи Елены, которая не только дополняет информацию, обеспеченную визуальным

⁴ Puck puts the potion on Lysander's eyes [38].

⁵ Whoever she may be, fall in love with the first girl that you see... [38].

рядом, но и позволяет предположить, как будет развиваться действие.

Интересно сравнить единственный кадр, сообщающий о расставании героев, из комикса Нела Йомтова с тем, как эта сцена изображена в комиксе Джона Макдональда, использовавшего неадаптированный шекспировский текст. Жанр графического романа, в котором работал Дж. Макдональд, предполагает наибольшую степень подробности воспроизведения текста и большое количество кадров, на которых текст сочетается с соответствующими ему изображениями. Вместо одного кадра Макдональд последовательно разложил описываемую ситуацию на пять кадров, причем первый кадр по содержанию и даже композиции напоминает уже проанализированный кадр из комикса Йомтова: Лисандр и Гермия уходят вперед, по направлению к читателю/зрителю, оборачиваясь



Ил. 3. Шекспир У. Графический роман «Сон в летнюю ночь». С. 20 / Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream. A Graphic Novel by John McDonald. Original text Version. P. 20. Litchborough (UK): Classical Comics Ltd, 2011. 144 p.

к Елене и прощаясь с ней [34, р. 19]. Следующая страница состоит из четырех кадров (ил. 3) [34, р. 20], даже по размеру соответствующих экрану смартфона (16 × 7 см), размещенному горизонтально. В таком положении на смартфоне удобно играть в компьютерные игры или смотреть фильмы. Развитие действия, последовательно запечатленное на кадрах, и вправду напоминает фильм, взгляд читателя/зрителя движется по странице сверху вниз, как если бы он читал книгу, при этом сверху вниз расположена и цепочка «словесных пузырей», содержащая монолог Елены, который начинается словами: *How happy some o'er other some can be!* — «Несколько одни могут быть более счастливы, чем другие» [34, р. 20] На первом, самом верхнем, кадре перед нами зал дворца, куда Елена возвратилась, попрощавшись с подругой. Мы видим маленькую фигурку девушки, одиноко идущей через огромный пустой зал. Второй кадр, напротив, показывает лицо Елены крупным планом, и мы видим, что она огорчена и задумчива. Третий кадр делится цепочкой «словесных пузырей» на две части: слева мы видим Елену, вспоминающую встречу Деметрия и Гермии, читаем ее воспоминания в «словесных пузырях» и одновременно в правой части кадра видим саму эту встречу. Наконец, на четвертом, последнем, кадре мы видим Елену, уходящую на поиски Деметрия. Каждый кадр предоставляет читателю/зрителю свой «клочок», освоив который, зритель может двигаться дальше. Четыре кадра объединяются одной темой с точки зрения содержания и одной страницей с точки зрения объема информации.

Вирджиния Эванс, автор книг для развития навыков чтения, также не оставила без внимания этот эпизод. Каждая ее книга представляет собой изложение упрощенного сюжета того или иного произведения, например, трагедий и комедий Шекспира, оформленное как комикс. В нашем случае это «Сон в летнюю ночь». Все повествование разделено на главы, а каждая глава в свою очередь состоит из пронумерованных кадров. Кадры 10 и 11 рассказывают о расставании подруг. Действие происходит в парке, переходящем в лес. В кадре 10 герои смотрят друг на друга, и Гермия говорит: «Елена... Лисандр и я собираемся убежать и пожениться! Пожалуйста, не говори никому»⁶ [37, р. 9]. В 11-м кадре Елена смотрит вслед

⁶ Helena... Lysander and I are going to run away and get married! Please don't tell anyone [38].

своим друзьям, удаляющимся по направлению к лесу, и думает: «Я расскажу Деметрию об их плане. Может быть, тогда он забудет о Гермии и полюбит меня»⁷ [37, р. 9]. По сравнению с книгами Йомтова и Макдональда кадры более статичны, внимание читателя в первую очередь привлекают тексты, пусть и небольшие по объему, поскольку цель автора серии состоит в том, чтобы сконцентрировать внимание учеников (маленьких или взрослых) на тексте, пусть и состоящем из коротких отрывков.

Шекспировский «Гамлет» известен своими монологами, например, знаменитым «Быть или не быть...» или менее известным монологом Гертруды, рассказывающей о гибели Офелии. Перед авторами обоих исследуемых комиксов стояла сложная задача: как создать визуальный ряд, который должен сопровождать монологи героев, которыми так известна эта трагедия. В британской версии комикса авторы пошли по тому же пути, что и Макдональд в романе по «Сну в летнюю ночь»: рассказ королевы Гертруды о гибели Офелии [39, р. 35] превратился в серию из шести кадров, причем каждый имеет свой размер и форму, сообщающие добавочные смыслы как шекспировскому тексту, так и изображениям. Так, самое начало монолога Гертруды помещено в белый прямоугольник, не вызывающий никаких дополнительных эмоций: *There is a willow grows aslant a brook, / That shows his hoar leaves in the glassy stream...* — «Склоняясь над ручьем, растет ива, / Которая свои седые листья отражает в воде...» [39, р. 35]. Этот прямоугольник соответствует кадру, заключенному в круг — символ совершенства, безмятежности, равновесия. Читатель/зритель видит мирный пейзаж, дышащий покоем: медленно текущая река, над ней склонилась старая ива, на заднем плане замок. Напротив, кадры, в которых описывается, как Офелия упала в воду, соединяет изогнутая линия, напоминающая то ли о ненадежности ветви, на которую встала девушка, то ли о траектории ее падения в воду. Изогнутость линии усиливает чувство беспокойства, опасения, даже тревоги [39, р. 35]. Шесть отдельных кадров, которые, как и текст в книге, нужно читать слева направо и сверху вниз, обращены к интеллектуальному восприятию информации, они заставляют читателя/зрителя сосредоточиться на каждом

⁷ I'll tell Demetrius about their plan. Maybe then he'll forget about Her-mia and fall in love with me [38].

фрагменте текста, составляющего монолог, тем самым задействуя скорее ум, чем чувство.

Этот же монолог в комиксе Гранта и Мандрейка [40, р. 35] визуально решен в другом ключе. Кадр, содержащий монолог Гертруды, занимает центральную часть страницы, изображение в кадре гораздо крупнее, чем в кадрах сверху и снизу, оно сразу обращает на себя внимание читателя/зрителя. В верхней части кадра мы видим лицо королевы и, рассматривая кадр, постоянно встречаемся взглядом с ее печальными глазами. В нижней части кадра помещено изображение утонувшей Офелии, окруженное «словесными пузырями».

Интересна и трактовка знаменитого монолога Гамлета «Быть или не быть?..». В британском комиксе «Гамлет», созданном коллективом авторов, монолог главного героя в «словесном пузыре» занимает четверть пространства кадра, который равен странице [39, р. 13]. Остальные три четверти кадра изображают дворцовый интерьер. Фигура Гамлета, облаченного в темный костюм, находится чуть дальше композиционного центра кадра и практически сразу приковывает внимание читателя/зрителя. «Словесный пузырь» с монологом находится прямо над головой героя, но, чтобы прочесть его, нужно отвлечься от рассматривания картинки и перевести взгляд к верхней границе кадра. Текст набран очень плотно, чтение требует сосредоточенности. Если вернуться к изображению, то обнаруживаем, что кроме Гамлета в зале дворца находится и Офелия (в левой части кадра). Расположение фигур главных героев практически в центре картинке отвлекает читателя/зрителя от глубокого философского содержания монолога и побуждает его сосредоточиться на любовной линии трагедии, на отношениях Гамлета и Офелии, которые в шекспировской трагедии не выходят на первый план.

Совершенно иначе оформлен монолог Гамлета в американском комиксе (ил. 4) [40, р. 20]. Как и в британской версии, этому эпизоду отведена страница, однако композиция ее оказывается гораздо более сложной: один кадр — меньшего размера — наложен на второй, который играет роль своеобразной рамы. Кадр-рама изображает скалистый берег. В верхней части кадра читатель/зритель видит башни сурового замка, в нижней — морские волны, бьющиеся о прибрежные камни. От берега вверх к замку идет дорога, на ней на фоне неба видна маленькая черная фигурка. Второй кадр, наложенный поверх



Ил. 4. Шекспир У. Графический роман «Гамлет». С. 22 / *Shakespeare W. Hamlet.*
Adapted by Stephen Grant & Tom Mandrake. P. 22. New York: The Berkley
Publishing Group and First Publishing, 1990. 46 p.

первого, напоминает картину, вставленную в раму. Читатель/зритель смотрит сверху на огромную галерею, в высокие окна которой видно небо. В центре кадра находится Гамлет, по его позе понятно, что он движется, идет по направлению к нижнему краю изображения. Кадр монохромен, выдержан в серо-коричневой гамме. Ничто не отвлекает читателя/зрителя от текста монолога, более того, сам текст расположен в «словесных пузырях» таким образом, чтобы максимально облегчить его восприятие. Монолог Гамлета разделен на три части, соответствующие стадиям поиска ответа на вопрос «Быть или не быть?..», причем в каждой части достаточно «словесных пузырей», чтобы каждый логически законченный фрагмент монолога воспринимался как отдельно сформулированная мысль. Так, например, самая короткая стадия осмысления пробле-

мы — ответ на вопрос, что лучше, «Умереть, уснуть. — Уснуть! / И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность»⁸ [30], состоит из трех «словесных пузырей»: «Какие сны приснятся в смертном сне, / Когда мы сбросим этот бранный шум»⁹ — «Вот что сбивает нас; вот где причина / Того, что бедствия так долговечны»¹⁰ — «Кто снес бы плети и глумленье века, / Гнет сильного, насмешку гордеца, / Боль презренной любви, судей медлительность, / Заносчивость властей и оскорбленья...»¹¹ [30]. В подобном оформлении шекспировские строки воспринимаются как афоризмы, философские максимы, которые и самому читателю/зрителю проще осмыслить и запомнить. Как видим, в комиксе Гранта и Мандрейка сделан акцент на сохранении философского характера и монолога, и всей трагедии.

Несмотря на то, что комиксы и графические романы часто воспринимаются как массовая литература, рассчитанная на невзыскательные вкусы, подобные произведения могут нести в себе «уникальный культурный багаж» [21, р. 452]. Так, уже упомянутый кадр-рама из комикса «Гамлет» Гранта и Мандрейка может послужить аллюзией на эпизод из одноименного фильма «Гамлет», поставленного Г. Козинцевым в 1964 г. (ил. 5) В фильме Гамлет, которого сыграл И. Смоктуновский, произнес свой монолог, медленно поднимается по крутой лестнице с каменистого берега к замку на высокой скале. В кадре фильма от зрителя медленно удаляется черная фигура, как бы неся груз раздумий на плечах. Фильм Г. Козинцева, получивший за 1964–1966 гг. несколько международных премий, в 1966 г. был номинирован на престижную американскую премию «Золотой глобус», то есть был хорошо известен в США и, видимо, широко обсуждался в прессе, поэтому такая отсылка к козинцевскому «Гамлету» не кажется удивительной.

Еще одна сцена из «Гамлета» является аллюзией на картину, ставшую неотъемлемой частью наследия англоязычной культуры. И в американской, и в британской версии «Гамлета» находим отсылки к знаменитой картине английского худож-

⁸ To die, to sleep; / To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub [42].

⁹ For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil / Must give us pause [42].

¹⁰ There's the respect / That makes calamity of so long life [42].

¹¹ For who would bear the whips and scorns of time, / The oppressor's wrong, the proud man's contumely, / The pangs of despised love [42].



Ил. 5. Кадр из фильма «Гамлет» (1964, реж. Г. Козинцев).

Сайт: YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJ00JIUS>

(дата обращения: 08.09.2024)

ника-прерафаэлиты Джона Эверетта Милле «Смерть Офелии» (ил. 6). В комиксе Гранта и Мандрейка сходство с картиной Милле прослеживается более отчетливо, хотя изображение тонущей девушки окружено «словесными пузырями», в которых помещается текст монолога, но здесь визуальный ряд, несущий добавочную эмоциональную нагрузку, явно выходит на первый план (ил. 7) [40, р. 35]. Тем не менее, и в британском комиксе один из кадров с подписью: «Ее одежды, / Раскинувшись, несли ее, как нимфу; / Она меж тем обрывки песен пела»¹² [39, р. 35; 30] отсылает зрителя/читателя к этой же картине.

При том что информация, получаемая современным человеком, состоит из «клочков», эти блоки на определенную тему, по наблюдению исследователей, соединены по принципу монтажа «из фрагментов, кусочков или краткой информации (вербальной или визуальной)» [17, с. 255]. Что касается комикса, то довольно часто подчеркивается его близость кинематографу, а монтаж является одним из способов соединить фрагменты отснятого материала так, чтобы передать мысль автора. Для

¹² Her clothes spread wide; / And, mermaid-like, awhile they bore her up: / Which time she chanted snatches of old tunes [42].



Ил. 6. Джон Эверетт Милле. Смерть Офелии. (1851–1852) / Сайт: Wikipedia.
URL: [этого используется «смена ракурса, масштаба или типа пространства», прием, который использует художник, «часто играет роль мощного смыслового акцента» \[11, с. 206\]. «Иногда художник дает крупный план, “выхватывая” <какую-то деталь>, когда хочет сделать на сказанном им особенный акцент, как это происходит» \[15, с. 226\]. Переключение внимания с одной детали на другую, с одного ракурса на другой подобно быстрой смене тем, характерной для клипового мышления. Примером такой подачи информации может послужить страница из «Гамлета», адаптированного Грантом и Мандрейком \[40,](https://www.google.ru/search?q=%D0%B4%D0%B6%D0%BE%D0%BD+%D1%8D%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82+%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5+%D0%BE%D1%84%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%8F&newwindow=1&sca_esv=d8162cf97d98a7d0&sca_upv=1&udm=2&biw=768&bih=451&ei=3IbdZuy5F6a0wPAP0P626QY&oq=%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD+%D0%AD%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82+%D0%9C%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5+&gs_lp=Egxn d3Mtd2l6LXNlcnAiI9CU0LbQvtC9INct0LLQtdGA0LXRgtGCINcc0LjQu9C70LUgKgIATIFEAAyGqYBRAAGIAEMgUQABiABDIFEAAyGqYBBAAGB4yBhAAGAUyHjIHEAAyGqYGDIEAAyGqY YGDIHEAAyGqYGDIEAAyGqYGEjEGVC3DVi3DXABeACQAQCYASmgASmqAQExuAEByAEa-AEB-AECmAiBoAI tqAI AmAMCkgcBMAhN0gc&scient=gws-wiz-serp (дата обращения: 08.09.2024).</p></div><div data-bbox=)



Ил. 7. Шекспир У. Графический роман «Гамлет». С. 35 / Shakespeare W. Hamlet. Adapted by Stephen Grant & Tom Mandrake. P. 35. New York: The Berkley Publishing Group and First Publishing, 1990. 46 p.

р. 30]. Пять кадров этой страницы последовательно передают разговор Гамлета и Гертруды, когда принц приходит к матери, стараясь выведать, насколько она причастна к гибели отца, и попытаться воззвать к ее совести. Кадр в левом верхнем углу изображает Гамлета, склонившегося над трупом Полония, но читатель/зритель находится не рядом с героем или Полонием, а наблюдает эту картину сверху. Крупным планом показано лицо мертвого Полония и рука Гамлета, отодвигающая занавес, фигура Гамлета находится в удалении, на расстоянии вытянутой руки. А самый верхний кадр справа, граничащий с верх-

ней частью только что описанной левой картинке, включает в себя два изображения, разделенных окровавленной шпагой: художник нарисовал руку Гамлета с указательным пальцем, направленным в сторону матери, и саму Гертруду с потрясенным выражением лица. Когда же Гамлет говорит об убийстве отца, мы видим крупным планом его глаз, в зрачке которого отражается череп, символ смерти, и рядом часть лица королевы с прикрытым глазом, из которого катятся слезы. По всей странице располагаются «словесные пузыри», содержащие цитаты из неадаптированного текста шекспировской трагедии, но и на этой странице текст становится вспомогательным.

Еще одним примером подачи информации, напоминающим о кино, может послужить диалог Герцога Тезея и его невесты, прекрасной Ипполиты. Страница поделена на три равные части: «статичные крупные планы» [1, с. 7] сочетаются «с динамикой остальных кадров» [1, с. 7], при этом действие показывается с разных точек, или позиций, наблюдателя. Обмен репликами требует переключения внимания читателя/зрителя не говорящего, поэтому позиция наблюдателя все время меняется: в верхнем кадре читатель/зритель находится за плечом Тезея и смотрит на радостную Ипполиту, которая говорит:

Четыре дня в ночах потонут быстро;
Четыре ночи в снах так быстро канут...
И полумесяц — лук из серебра,
Натянутый на небе, — озарит
Ночь нашей свадьбы!¹³ [32]

Филострат, придворный герцога Тезея, находится в глубине дворцового зала, он обращен лицом к наблюдателю и герцогу.

Во втором кадре читатель/зритель охватывает взглядом группу персонажей: Ипполита и Тезей стоят рядом, перед ними склонился в поклоне Филострат. Обращаясь к придворному, герцог произносит:

Филострат, ступай!
Расшевели всю молодежь в Афинах

¹³ Four days will quickly steep themselves in night; / Four nights will quickly dream away the time; / And then the moon, like to a silver bow / New-bent in heaven, shall behold the night / Of our solemnities [38].

И резвый дух веселья пробуди.
Печаль для похорон пусть остается:
Нам на пиру не нужно бледной гостью¹⁴[32].

В оригинале комедии после слов герцога видим ремарку «Филострат уходит»¹⁵. Она была реализована в третьем, нижнем, кадре: на первом плане изображены главные герои, читатель/зритель видит их достаточно близко и в профиль. Герцог обращается к своей невесте:

Тебя мечом я добыл, Ипполита,
Угрозами любви твоей добился,
Но свадьбу я в ином ключе сыграю:
Торжественно, и весело, и пышно!¹⁶ [32]

На дальнем плане наблюдатель видит уходящего Филострата и его помощников. Соединение кадров по принципу монтажа приводит к тому, что короткие, как бы застывшие, отрезки соединяются в непрерывное действие, и каждый отрезок занимает свое место в повествовании: «Плотное заполнение страницы кадрами позволяет как можно полнее и точнее передать содержание» [18, с. 188].

Столь же яркой чертой клипового сознания является «зрительно-слуховое <восприятие информации>, оперирующее прежде всего образами. Причем, оценка этих образов происходит <...> с помощью эмоционально-чувственного восприятия» [14, с. 112]; на первый план выходит эмоциональное восприятие, а не осмысление информации. И здесь комикс оказывается весьма привлекательным текстом для носителей клипового сознания, поскольку он является гармоничным соединением образа, слова и даже звуков, причем «текст и изображение находятся в постоянном взаимодействии и бессмысленны друг без друга» [16, с. 81]. В комиксах,

¹⁴ Stir up the Athenian youth to merriments. / Awake the pert and nimble spirit of mirth. / Turn melancholy forth to funerals; / The pale companion is not for our pomp [38].

¹⁵ Philostrate exits [38].

¹⁶ Hippolyta, I wooed thee with my sword / And won thy love doing thee injuries, / But I will wed thee in another key, / With pomp, with triumph, and with reveling [38].

адаптирующих трагедию «Гамлет», и 1990, и 2018 г. нет графического изображения звуковых эффектов. Единственным намеком на то, что в трагедии текст может восприниматься в сочетании со звуком, является оформление песни Офелии [39, р. 28], текст которой обрамлен нотными знаками. «Гамлет», имеющий заслуженную репутацию философского произведения, не может сопровождаться звукоподражаниями, которые способны вызвать неуместный для жанра трагедии смех. Комиксы по «Сну в летнюю ночь», напротив, полны звуков. Средствами, помогающими читателю/зрителю, не только прочесть и рассмотреть, но и услышать, что делают герои, становятся «графические изображения звуковых эффектов» [15, с. 221], «шрифт, размер, цвет текста» [16, с. 82]. Так, мы слышим, как Пак выдавливает сок волшебного цветка в глаза спящему афинянину: *Drip! Drip! Drip!* [36, р. 43] — «Кап! Кап! Кап!», *Squee* [34, р. 44] — «звук, соответствующий тонкому писку»; как засыпают различные персонажи — и люди, и феи, поскольку символом отхода ко сну, сонного дыхания становится звук *zzzzzz* [36, р. 41; 34, р. 69]. Особенно богата звуками адаптация Макдональда, причем он использует и форму букв, и их различный размер, и цвет, чтобы передать крик испуганной Елены, упавшей в темноте [34, р. 49], шипение змеи, приснившейся Гермии [34, р. 52], радостный вопль Пака [34, р. 70].

Интересным примером использования звуков может послужить графический роман «Макбет», пересказанный Р. Пантером и проиллюстрированный М. Лонго, В. Форлини и Р. Денти. Поскольку по жанру «Макбет» является трагедией, как и в случае с «Гамлетом», звуков в романе немного. В основном они сопровождают военные сцены, как, например, последний бой между Макбетом и Макдафом: *Clang! Clash! Crash!* [43, р. 95] — «Лязг! Бряк! Грох!». Однако в романе есть и необычный звук. По сюжету, когда Макбет коварно убивает доброго короля Дункана, потрясены основы мироздания. Леннокс говорит:

Ночь бурная была. Там, где мы спали,
Свалило трубы. Говорят, рыдания
Звучали в воздухе, стенанья смерти
И голоса, пророчившие грозно
Жестокие усобицы, и смуты,
И лихолетье. Сумрачная птица

Всю ночь вопила. Говорят, земля
Тряслась в ознобе¹⁷ [31].

Текст «Макбета», как указывается на титульном листе, был пересказан. Единственным звуком, который из этого описания удалось сохранить в графическом романе, оказался крик «сумрачной», то есть ночной, птицы, совы: *SHRIEEEEK!* (ил. 8) [43, р. 36]. В восприятии русского человека сова ухает, но на самом деле совы издают разные звуки, в том числе и высокие, резкие крики, напоминающие визг. Этот-то звук и может передаваться словом *shriek* — «пронзительно кричать, визжать, издавать дикие резкие крики». И изображение «сумрачной птицы», совы, не вполне обычно: распростертые крылья птицы выходят за рамку кадра, изображение зловещей птицы объединяет собой три иллюстрации к рассказу леди Макбет о задуманном и совершающемся преступлении, а ее крик выступает в роли голоса совести «Крик совы! Он напоминает мне о колоколе, в который звонят у темниц осужденных»¹⁸ [43, р. 36], к которому женщина не прислушалась.

Создавая комикс, художник имеет возможность додумать содержание, дополнить его зрительно. При этом читателю/зрителю «нужно «прочитать» не только текст, но и относящийся к нему визуальный образ» [16, с. 81–82]. По сюжету «Сна в летнюю ночь», к Тезею приходит гражданин Афин Эгей с жалобой на непосlušную дочь [35, р. 9]. На картинке отец не просто приходит к герцогу с дочерью и ее женихами, он тащит непокорную дочь за руку. Эмоциональный накал усиливается. Из текста шекспировской комедии мы знаем, что Эгей недоволен поведением дочери, но его жесты, движения, выражение лица на картинке показывают, что он разгневан. Другой случай додумывания также вряд ли был предусмотрен Шекспиром. В разговоре с Деметри-

¹⁷ The night has been unruly. Where we lay,
Our chimneys were blown down and, as they say,
Lamentings heard i' th' air, strange screams of death,
And prophesying, with accents terrible,
Of dire combustion and confused events
New hatched to th' woeful time. The obscure bird
Clamored the livelong night. Some say the Earth
Was feverous and did shake [44].

¹⁸ An owl shriek! It reminds me of the bell that they ring outside the cells of condemned men!



Ил. 8. Шекспир У. Графический роман «Макбет». С. 36 /
Shakespeare W. Macbeth. Graphic Novel. P. 36. Retold by Russell Punter.
London: Usborne, 2020. 105 p.

ем, покинувшим Елену ради Гермии, Елена, отчаявшись останавить уходящего от нее юношу, просит позволения остаться с ним хотя бы на самых унижительных условиях:

А я зато люблю тебя все больше.
Ведь я твоя собачка: бей сильнее —
Я буду лишь в ответ вилять хвостом.
Ну, поступай со мной как с собачонкой:
Пинай ногою, бей, гони меня...¹⁹ [32]

¹⁹ And even for that do I love you the more.
I am your spaniel, and, Demetrius,
The more you beat me I will fawn on you.



Ил. 9. Шекспир У. Графический роман «Сон в летнюю ночь». С. 38 /
 Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream.
 A Graphic Novel by John McDonald. Original text Version. P. 38.
 Litchborough (UK): Classical Comics Ltd, 2011. 144 p.

Сразу за кадром, в котором Елена, стоя на коленях, пытается удержать отталкивающего ее Деметрия и произносит вышеприведенные слова, следует кадр, в котором изображается нога Деметрия, со звуком **WHAACK!** [34, р. 38] — «БУМС!» пинающая («...Пинай ногою, бей, гони меня...») несчастную Елену (ил. 9) [34, р. 38].

Интересный пример додумывания находим в учебнике для развития навыков чтения, в основу которого положена трагедия «Гамлет». Автором адаптации является Николь Ирвинг,

Use me but as your spaniel: spurn me, strike me,
 Neglect me, lose me... [38].

текст проиллюстрирован Яношем Орбаном. Учебник рассчитан на первый уровень знания английского языка. Обычно такие учебники адресованы дошкольникам и школьникам начальных классов (6–7 лет). Адаптированный текст разделен на главы, одна из которых рассказывает историю Офелии (*Ophelia*). По сюжету, о смерти Офелии рассказывает королева Гертруда, хотя Шекспир нигде не упоминает присутствия королевы на месте гибели девушки. Тем не менее, сам факт рассказа позволил художнику предположить, что именно Гертруда нашла утонувшую Офелию. Кадр, посвященный этому печальному событию, изображает тело Офелии, плывущее по течению реки (аллюзия на картину Милле, хоть и слабая, все еще прослеживается), и королеву Гертруду, стоящую на коленях на берегу и в потрясении глядящую на мертвую девушку [41, p. 30].

Нельзя не упомянуть о собственно языковой стороне микса: «текст как таковой, проявляющийся в диалогах, авторских ремарках, внутренних монологах персонажей» [13, с. 50].

Подходы к изменению исходного текста разнообразны. Так, Р. Пантер «пересказывает»²⁰ [43, p. 2] трагедию «Макбет», но при этом начинает свой графический роман небольшим комментарием, относящимся к языку оригинала и пересказа под названием «Понимая “Макбета”» (*Understanding “Macbeth”*). В первую очередь автор пересказа отмечает причину, по которой ему пришлось изменить текст оригинала: «В то время английский язык очень отличался от того, на котором мы говорим сегодня, и очень многие люди сегодня находят, что слова Шекспира тяжелы для понимания»²¹ [43, p. 5]. Пантер работал над текстом трагедии в двух направлениях. С одной стороны, «диалог <...> был упрощен»²² [43, p. 5], с другой, «некоторые строки диалога в исходном тексте пьесы стали настолько известны, что в этой книге они были оставлены как подлинные слова

²⁰ retold

²¹ At that time, the English language was very different from the way we speak it today and many people now find Shakespeare's words difficult to understand.

²² the dialogue <...> has been simplified.

Шекспира»²³ [43, p. 5]. В тексте графического романа шекспировский текст выделен курсивом.

FIRST WITCH	[FIRST WITCH]
When shall we three meet again? In thunder, lightning, or in rain?	<i>When shall we three meet again? In thunder, lightning, or in rain?</i>
SECOND WITCH	[SECOND WITCH]
When the hurly-burly's done, When the battle's lost and won.	<i>When the hurly-burly's done, When the battle's lost and won.</i>
THIRD WITCH	[THIRD WITCH]
That will be ere the set of sun [44].	That will be at the setting sun. [43, p. 7]
<p>1-я Ведьма</p> <p>Когда нам вновь сойтись втроем В дождь, под молнию и гром?</p> <p>2-я Ведьма</p> <p>Как только отшумит резня, Тех и других угомоня.</p> <p>3-я Ведьма</p> <p>То будет на исходе дня. (пер. М. Лозинского: [31]).</p>	

При сравнении двух отрывков оказывается, что реплики двух ведьм, оставлены без изменения и выделены в тексте курсивом, поскольку и строки эти очень известны, и в них отсутствуют устаревшие слова и грамматические формы. Напротив, в третьей реплике присутствует устаревшее сло-

²³ Some of the lines of dialogue in the original play have become so famous that, in this book, they have been left in Shakespeare's original words.

во, ставшее поэтизмом, *ere* — «до, перед», поэтому эта реплика пересказана. При пересказе устаревший предлог *ere* заменен на понятный людям XXI века предлог *at* — «в, после, во время, в течение». Устаревшее существительное *set* — «заход, закат», также ставшее поэтизмом, входит в словосочетание *the set of sun* — «заход солнца», которое заменено Пантером на устойчивое выражение «the setting sun» — «заходящее солнце». Такие изменения соответствуют цели, которую себе поставил автор пересказа: «Облегчить понимание повествования и углубить понимание текста пьесы и усилить удовольствие от нее»²⁴ [43, p. 5].

В случае адаптации Макдональда отношение автора к языку оригинала довольно любопытно. Графический роман издан в трех вариантах с одинаковым визуальным оформлением: *Original text* — «подлинный текст», *Plain text* — «упрощенный текст», *Quick text* — «быстро читающийся текст», которые различаются степенью близости к оригиналу. *Original text* воспроизводит текст Шекспира:

Thou rememb'rest Since once I sat upon a promontory, And heard a mermaid on a dolphin's back Uttering such dulcet and harmonious breath... That the rude sea grew civil at her song, And certain stars shot madly from their spheres To hear the sea-maid's music [34, p. 139].	Ты помнишь, Как я однажды, сидя на мысу, Внимал сирене, плывшей на дельфине И певшей так пленительно и стройно, Что яростное море присмирело И кое-где с орбит сорвались звезды, Чтоб музыку ее послушать? (пер. М. Лозинского: [33]).
---	--

Вариант *Plain text* представляет собой прозаический пересказ шекспировского текста, в котором сохранены художественные средства оригинала, просто переложенные прозой:

²⁴ to make the story easier to follow and increase your understanding and enjoyment of the play.

<p>Do you remember the time I sat on a cliff and listened to a mermaid singing as she rose on a dolphin's back. It was such a beautiful song that it calmed the roaring sea. And some stars fell crazily from their orbits to hear the sea-maid's music [34, p. 139].</p>	<p>Ты помнишь время, когда я сидел на скале и слушал, как поет русалка, когда она поднималась [из воды] на спине дельфина. Это была такая красивая песня, что она успокоила ревущее море. И некоторые звезды, как безумные, упали со своих орбит звезд, чтобы услышать песню морской девы.</p>
---	--

Последний вариант, *Quick text*, наиболее далек от оригинала. Это не просто прозаический пересказ, но текст, лишенный стилистических средств, приближающийся по языку к обычным комиксам.

<p>Do you remember the time I sat on a cliff and listened to a mermaid singing? [34, p. 139]</p>	<p>Ты помнишь время, когда я сидел на скале и слушал, как поет русалка?</p>
--	---

В варианте *Original text* есть специальный комментарий о произношении слов и грамматических форм во времена Шекспира [34, p. 6]. В других вариантах такой комментарий отсутствует.

При том, что авторы пересказов шекспировских текстов для комиксов ставят перед собой цель упростить язык исходных произведений, они ощущают необходимость сохранять связь между пересказом и оригиналом, поскольку драматургия Шекспира является одной из основ англоязычной и мировой культуры. Как говорилось выше, Р. Пантер вписывал цитаты из исходного текста в свой пересказ, но и уровень его пересказа довольно высок. Нел Йомтов пошел по другому пути. Создавая свой комикс по шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь», он оставляет деление текста на акты, как и в оригинале, но на страницах, служащих границами между актами, помещает наиболее известные цитаты из пьесы, служащие своего рода эпиграфами к соответствующим частям повествования. Так, эпиграфом к I акту, в котором разворачивается конфликт между Эгеем, запрещающим дочери выбрать жениха самостоятельно, и его дочерью Гермией, оказывается строка *The*

course of true love never did run smooth [36, p. 10] — «Путь истинной любви никогда не был гладким», II акт, рассказывающий о проделках Пака, начинается строкой *I am that merry wanderer of the night* [36, p. 21] — «Я тот веселый ночной бродяга», а IV акт открывается строками *I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was* [36, p. 55] — «Я видел сон, не хватит ума человеческого сказать, что это был за сон». Язык комикса Йомтова очень упрощен, но его читатели/зрители, тем не менее, могут хотя бы в виде цитат познакомиться с подлинным шекспировским текстом.

Достаточно часто авторы комиксов адаптируют исходный текст, пересказывая его настолько, что сохраняется лишь основная сюжетная линия, да и то в сокращении. Таков текст, созданный Николь Ирвинг на основе шекспировской трагедии «Гамлет». Поскольку ее версия знаменитой трагедии предназначена для дошкольников и школьников младших классов, Ирвинг использует разговорные слова и выражения. Однако и в этом тексте можно встретить всем известные цитаты. Так, адаптируя монолог Гамлета, начинающийся со слов *To be or not to be...* — «Быть или не быть», Ирвинг старается изложить философскую проблему, которую ставит перед собой герой, в объеме и форме, понятной детям 6–7 лет, однако включает цитату *To be or not to be* в свой пересказ: «Нет», — сказал теперь Гамлет, — «Я не могу этого сделать [отомстить. — М. Н.], но, возможно, я могу умереть. Возможно, умереть легче. Да, я могу умереть и уйти в ночную тьму. Но я очень хочу жить... или умереть? Быть или не быть?»²⁵ [41, p. 10]. При том, что смысл монолога по сравнению с исходным текстом совершенно изменился, строка *To be or not to be* в будущем вызовет у читателя чувство узнавания и, возможно, облегчит восприятие классического произведения.

Можно было бы считать, что подобные комиксы становятся уступкой современности, свидетельством понижения уровня общей культуры, поскольку шедевры мировой литературы превращаются в собрание «клочков», однако стоит помнить, что в отличие от новостей, которые можно услышать по телевидению или прочитать в Интернете, у любого литературного произведения, особенно классического, на-

²⁵ 'No,' Hamlet now said. 'I cannot do it, but perhaps I can die. Perhaps it's easier to die. Yes, I can die and go into the dark night. But do I want to live ... or die? To be, or not to be?'

личеству сюжет и в соответствии с ним присутствует логика изложения событий, то есть противодействие клиповому мышлению заложено уже в самой природе графического романа. Разнообразие приемов переделки текста позволяет изложить сюжет так, чтобы повествование воспринималось легко, но чтобы при этом занимательность не мешала знакомству с шекспировским текстом, а, напротив, помогала запоминать его ключевые моменты. Существует также и возможность того, что комиксы, в основу которых положены трагедии и комедии Шекспира, пробудят у читателя/зрителя интерес к исходному тексту так же, как когда-то пересказы Чарльза и Мэри Лэм подготавливали маленьких англичан к чтению шекспировских шедевров в неадаптированном виде.

Список литературы Исследования

- 1 Антанасиевич И. Адаптации русской классики в комиксах королевской Югославии // Сетевой журнал «Научный результат». Серия «Социальные и гуманитарные исследования». 2016. Т. 2, № 1 (7). URL: <http://rrhumanities.ru/journal/article/202/> (дата обращения: 14.03.2023).
- 2 Беляева Е.В., Мартынова Н.А. Использование принципов клипового мышления в конструировании процесса обучения русскому языку как иностранному на занятиях по лингвокраеведению // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 10 (88). Ч. 2. С. 394–398.
- 3 Бухарбаева А.Р., Сергеева Л.В. Клиповое мышление поколения Z: методы развития творческого потенциала студентов // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Vol. 25. No. 4. С. 787–796.
- 4 Вороненко А.И., Терешкова А.Н. Адаптация системы образования к «клиповому мышлению» // Эпоха науки. Декабрь. 2020. № 24. С. 288–292.
- 5 Герчук Ю.Я. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. 328 с.
- 6 Григорьева Н.Ю. Комикс как креолизованный текст // Вестник Южно-Уральского Государственного Университета. Серия «Лингвистика». 2013. Т. 10, № 1. С. 109–111.
- 7 Жельвис В.И. Адаптация сакрального текста как вариант проповеднического подхода // Верхневолжский филологический вестник. 2015. https://www.elibrary.ru/title_about.asp?id=55124N № 1. С. 81–90.

- 8 Кожокарь Д.А. Клиповое мышление как феномен современности и его влияние на восприятие радионовостей // Наука и образование сегодня. 2016. № 6 (7). С. 98–101.
- 9 Крайнов А.Л. Клиповое мышление в контексте образовательных практик: социально-философский анализ // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 19. Вып. 3. С. 262–266.
- 10 Купчинская М.А., Юдалевич Н.В. Клиповое мышление как феномен современного общества // Бизнес-образование в экономике знаний. 2019. №3 (14). С. 66–70.
- 11 Махашвили Г.Д. Иллюстрированная книга и комикс // Вестник Московского государственного университета печати. 2012. № 6. С. 205–210.
- 12 Минатуллаева Н.М., Кольцова И.В. Диагностика проявлений клипового мышления у детей старшего дошкольного возраста: теоретическое обоснование // ИНСАЙТ. 2020. № 2 (2). С. 59–70.
- 13 Осьмухина О.Ю., Куряев И.Р. Синтез комикса и нуар-стилистики в серии «графических романов» Ф. Миллера “Sin City” («Город грехов»): к проблеме реинтерпретации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 3 (81). Ч. 1. С. 49–52.
- 14 Симакова С.И. Клиповизация мышления у молодежи как следствие развития визуальных коммуникаций в СМИ // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2017. № 2 (24). С. 107–118.
- 15 Цветкова М.В., Кризская Е.В. Комикс Н. Батлер *Гордость и предубеждение* как вариант прочтения одноименного романа Дж. Остин // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2020. Т. 17. Вып. 2. С. 217–231.
- 16 Черняк М.А., Цветкова Е.Г. Графический путеводитель как новый способ диалога с классическим текстом // Ученые Записки Петрозаводского Государственного Университета. 2021. Т. 43. № 7. С. 78–84.
- 17 Шеметова Т.Н. Клиповое интернет-сознание как тип пралогического мышления // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 254–259.
- 18 Юдин Л.А. Драматургический потенциал графического романа: поэтика синкретизма // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 1. С. 186–190.
- 19 Bill Bowler // Site «Google.Books.de» [s.a.]. URL: https://books.google.de/books/about/Literature.html?id=XuKAvgEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 21.07.2024).
- 20 Castaldo A. “No More Yielding than a Dream”: The Construction of Shakespeare in *The Sandman* // College Literature. Fall. 2004. Vol. 31. No. 4. Shakespeare and Popular Culture. P. 94–110.

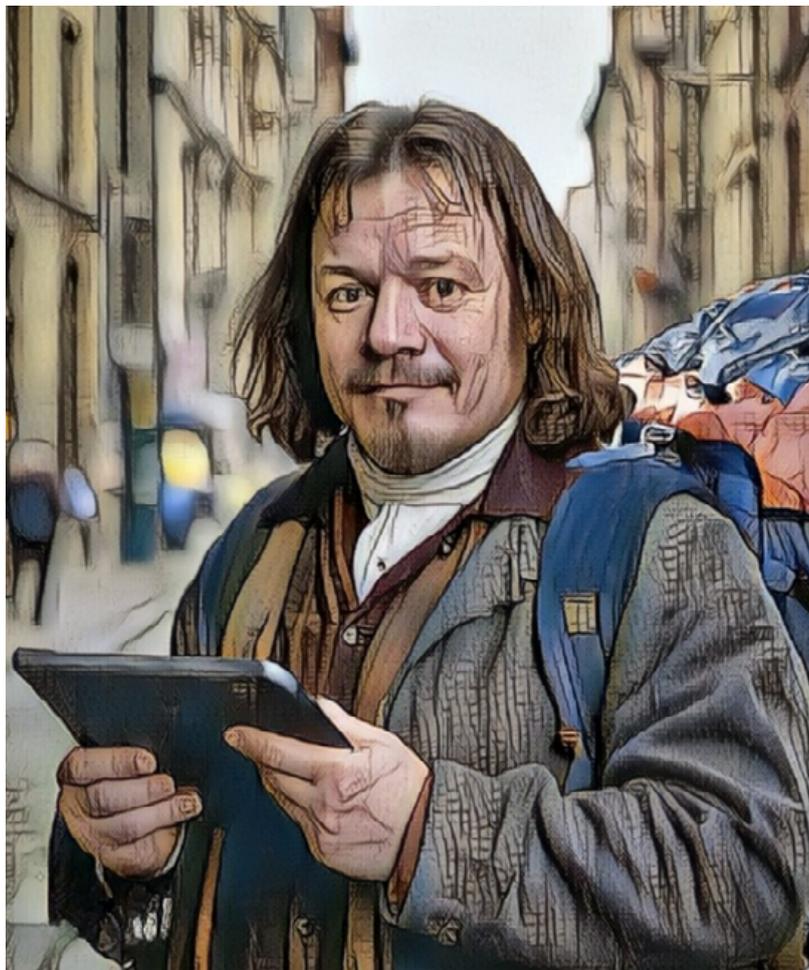
- 21 *Chute H. Comics as Literature? Reading Graphic Narrative* // PMLA. March. 2008. Vol. 123. No. 2. P. 452–465.
- 22 *Chute H. Comics Form and Narrating Lives* // Profession. 2011. P. 107–117.
- 23 *Dunan-Page A. Introduction* // The Cambridge Companion to Bunyan / ed. by A Dunan-Page. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 1–9.
- 24 John F. McDonald // Site «John.F.McDonald». [s. a.]. URL: <https://johnfmcDonald.co.uk/> (дата обращения: 27.05.2024).
- 25 Nel Yomtov // Site «BookRoo». [2024]. URL: <https://bookroo.com/creatives/nel-yomtov> (дата обращения: 27.05.2024).
- 26 Russell Punter // Site «Amazon.com». [1996–2024]. URL: <https://www.amazon.com/stores/author/B0995QG9K1/about> (дата обращения: 21.07.2024).
- 27 Steven Grant // Site «IMDb». [1990–2024]. URL: <https://www.imdb.com/name/nm1556427/> (дата обращения: 27.05.2024).
- 28 Tom Mandrake // Site «IMDb». [1990–2024]. URL: <https://www.imdb.com/name/nm2180319/> (дата обращения: 27.05.2024).
- 29 Virginia Evans // Site «JacketFlap». [2017]. URL: <https://www.jacketflap.com/virginia-evans/157616> (дата обращения: 21.07.2024).

Источники

- 30 *Шекспир У. Гамлет* (пер. М. Лозинского) // Сайт «Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова». [Б. г.]. URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet5.txt> (дата обращения: 21.07.2024).
- 31 *Шекспир У. Макбет* (пер. М. Лозинского) // Сайт «Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова». [Б. г.]. URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/mcbeth4.txt> (дата обращения: 21.07.2024).
- 32 *Шекспир У. Сон в летнюю ночь* (пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник) // Сайт «Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова». [Б. г.]. URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1560.shtml (дата обращения: 21.07.2024).
- 33 *Шекспир У. Сон в летнюю ночь* (пер. М. Лозинского) // Сайт «Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова». [Б. г.]. URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/midsummer.txt> (дата обращения: 27.05.2024).
- 34 *Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream. A Graphic Novel* by John McDonald. Original Text Version. Litchborough (UK): Classical Comics Ltd, 2011. 144 p.
- 35 *Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream. A Graphic Novel* by John McDonald. Plain Text Version. Litchborough (UK): Classical Comics Ltd, 2011. 144 p.
- 36 *Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream. A Graphic Novel* by Nel Yomtov. North Mancato, Minnesota: Stone Arch Books, 2012. 88 p.

- 37 *Shakespeare W.* A Midsummer Night's Dream. Level 2. Retold by Steve Carter and Virginia Evans. Newbury (Berkshire, UK): Express Publishing, 2004. 48 p.
- 38 *Shakespeare W.* A Midsummer Night's Dream // Site «Folger Shakespeare Library». [1996–2024]. URL: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/a-midsummer-nights-dream/read/> (дата обращения: 22.07.2024).
- 39 *Shakespeare W.* Hamlet. Adaptation: Samuel Willinski. Newbury, Berc.: Classic Comic Books, 2018. 49 p.
- 40 *Shakespeare W.* Hamlet. Adapted by Stephen Grant & Tom Mandrake. New York: The Berkley Publishing Group and First Publishing, 1990. 46 p.
- 41 *Shakespeare W.* Hamlet. Level 1. Text Adaptation by Nicole Irving. Oxford: Oxford University Press, 2018. 52 p.
- 42 *Shakespeare W.* Hamlet // Site «Folger Shakespeare Library». [1996–2024]. URL: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/> (дата обращения: 22.07.2024).
- 43 *Shakespeare W.* Macbeth. Graphic Novel. Retold by Russell Punter. London: Usborne, 2020. 105 p.
- 44 *Shakespeare W.* Macbeth // Site «Folger Shakespeare Library». [1996–2024]. URL: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/macbeth/read/> (дата обращения: 22.07.2024).

Часть II



© Э.В. Васиљева

Джон
Баньян



© 2024 г. М.Р. Ненарокова

О СТРАТЕГИЯХ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕСКАЗА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРЕДИСЛОВИЙ К ИЗДАНИЯМ
«ПУТИ ПАЛОМНИКА» ДЖОНА БАНЬЯНА XVIII–XXI ВВ.)¹

Аннотация: В статье рассматривается проблема сохранения и издания культурно значимых текстов. Необходимость обработки классической литературы в соответствии со вкусами и запросами читательской аудитории возникла уже в XVIII в. Одним из способов привлечения внимания к классическим литературным произведениям является литературный пересказ. Стратегии литературного пересказа начали формулироваться в различных сопроводительных текстах, которые включались в издания литературных шедевров. Пример «Пути паломника» Джона Баньяна показывает, что на рубеже XVIII–XIX вв. возникла необходимость изменения текста этой книги в соответствии с требованиями читательской аудитории. Анализ предисловий к изданиям данной книги показал, что с начала XIX в. существовало три подхода к изданию текста: текстологический подход, когда издатель старался воспроизвести исходный текст со всеми его особенностями; сокращение текста и замена устаревших слов и грамматических форм на более современные, когда новый текст становился осовремененной версией оригинала; литературный пересказ, когда автор, вдохновленный текстом-источником, создавал произведение, одновременно похожее и не похожее на оригинал. Можно выделить три стратегии литературного пересказа: изменение системы персонажей и, как результат, изменение точки зрения на описываемые события; изменение времени и места действия; изменение жанра произведения. Как правило, в литературных пересказах соединяются две или три стратегии.

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

Ключевые слова: классическая литература, культурно значимый текст, литературный пересказ, стратегия, предисловие, адаптация, сокращение, Джон Баньян, «Путь паломника».

Информация об авторе: Мария Равильевна Ненарокова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский университет дружбы народов (РУДН), ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия.

OCRID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-9468>

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

Для цитирования: Ненарокова М.Р. О стратегиях литературного пересказа (на материале предисловий к изданиям «Пути Паломника» Джона Баньяна XVIII–XXI вв.) // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 79–102. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-79-102>

© 2024. **Maria R. Nenarokova**

ON THE STRATEGIES OF LITERARY RETELLING
(THE PREFACES TO THE EDITIONS OF *THE PILGRIM'S
PROGRESS* BY JOHN BUNYAN IN THE 18th–21st CENTURIES
AS A CASE STUDY)

Abstract: The article examines the problem of preserving and publishing culturally significant texts. The need to remake classical literature in accordance with the tastes and demands of the readership arose already in the 18th century. One way to attract attention to classic literary works is through literary retelling. Strategies for literary retelling were formulated in various accompanying texts that were included in the editions of literary masterpieces. The case of John Bunyan's *Pilgrim's Progress* shows that at the turn of the 18th–19th centuries there arose a need to change the text of the given book in accordance with the requirements of the readership. The analysis of the prefaces to the editions of the given book showed that from the beginning of the 19th century there existed three approaches to publishing its text: a textual approach, when the publisher tried to reproduce the source text with all its specific features; abridging the text and replacing outdated words and grammatical forms with more modern ones, when the new text became a modernized version

of the original; literary retelling, when the author, inspired by the source text, created a work that is both similar and dissimilar to the original. Three strategies for literary retelling can be distinguished: changing the system of characters and, as a result, changing the point of view on the events described; change in time and place of action; changing the genre of the work. As a rule, literary retellings combine two or three strategies in one text.

Keywords: classical literature, culturally significant text, literary retelling, strategy, preface, adaptation, abridgement, John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*.

Information about the author: Maria R. Nenarokova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Peoples' Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya St., 6, 117198 Moscow, Russia.

OCRID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-9468>

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

For citation: Nenarokova, M.R. "On the Strategies of Literary Retelling (the Prefaces to the Editions of *The Pilgrim's Progress* by John Bunyan in the 18th–21st Centuries as a Case Study)." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [*English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations*], ex. ed. Maria R. Nenarokova Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 79–102. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-79-102>

Одной из непростых проблем современности является проблема сохранения культурного наследия. Применительно к классической литературе решение этой проблемы состоит в том, чтобы литературные произведения, давно ставшие основой той или иной культуры, оставались в круге чтения современных людей. Распространенным способом привлечения внимания современного читателя к литературной классике является переработка произведений, которая в массовом сознании называется словом, заимствованным из английского языка, — «ретеллинг»², а в научной среде не привлекает пока особого внимания, однако известна как «адаптация» или «литературный пересказ». Как пишут авторы интернет-публикаций,

² Более подробно проблема «ретеллинга» / «адаптации» / «литературного пересказа» рассматривается в статье М.Р. Ненароковой.

посвященных «ретеллингу»-литературному пересказу, рассказывание сказок и историй характерно для любого народа «как средство развлечения, образования, сохранения культуры и передачи моральных ценностей» [22]. Этот процесс начался «еще до появления печатного станка» [12].

Понятие «ретеллинга» пришло к нам из англоязычной культуры: там оно встречается гораздо чаще, однако к нему прибегают не ученые, а обозреватели книжных новинок, блогеры и журналисты, пишущие популярные статьи о современной художественной литературе.

По мнению англоязычных авторов, «“ретеллинг” — слово с довольно расплывчатым значением» [2], требующее уточнений и разъяснений: с одной стороны, «это, по сути, форма отсылки к более старой истории таким образом, что вам становится очень приятно, когда вы ее узнаете» [12]; с другой, «повторная передача событий словами, образами и звуками, часто путем импровизации или приукрашивания» [22], «авторы продолжают брать хорошо известную историю и развивать ее в совершенно новых направлениях» [17]. Таким образом, узнаваемость текста-исходника и создание нового текста на основе старого путем различных изменений становятся первыми и, пожалуй, определяющими признаками «ретеллинга»-литературного пересказа.

Из интернет-публикаций можно довольно много узнать о том, какие произведения можно брать для пересказа. Материалом для ретеллингов становятся неслучайные произведения: «тексты, на которых они основаны, являются краеугольными камнями великой литературы» [20]. Среди источников новых текстов называют «сказки, мифы и легенды» [11], «басни» [19], «классические произведения, стихи, рассказы, детские сказки, потешки, фольклор, жизнеописания известных исторических личностей, исторические события» [2]. Писательница Тирза Прайс, сама автор ретеллингов, так объясняет, что она вкладывает в понятие «классических произведений»: «Классика — это книги, которые остаются актуальными во все времена, потому что публика считает их достойными внимания. И одна из причин, почему классика выживает в нынешние времена, заключается в том, что мы продолжаем находить способы пересказывать и переделывать эти истории» [17].

Высказывая свое мнение о ретеллингах, все авторы интернет-публикаций сходятся на том, что необходимо сохранить

связь между текстом-исходником и новым произведением на его основе: «нужно уметь распознавать исходную сказку в пересказе» [11], при этом лучше, «чтобы это делалось с помощью тонких “намёков”» [11]. В удачном ретеллинге «можно определить сказку, которую пересказывают» [6] и даже «снимать один за другим слои повествования и видеть, как другой автор берет хорошо известную историю и делает ее своей» [18].

Авторы ретеллингов-литературных пересказов пользуются разными возможностями для переработки исходных текстов. Так, «может быть изменена основная тема оригинальной истории» [6]. Может измениться адресат повествования: «Может быть, автор ретеллинга <...> смягчит и упростит сказку для младших читателей. И поэтому истории развиваются и меняются, но в основе своей остаются прежними» [12]. Ретеллинги «оживляют историю, изменяя важную деталь, например, меняя местами образы или пол персонажей» [12], могут «создавать смешение разных жанров» [22] или «отражать наши современные ценности» [1].

Признак «настоящего ретеллинга» проявляется в том, что «используется та же основа истории, но с каким-то поворотом сюжета или просто с большей глубиной. Иногда в них используются те же персонажи, что и в оригинале, иногда используется старая история, но другие персонажи» [2]. Среди таких ретеллингов находим «пересказы с альтернативной точки зрения» [8]. Еще одним видом ретеллинга называются приквелы и сиквелы, в которых «используются одни и те же персонажи (их изображение часто отражает авторскую точку зрения), но рассказывается о событиях, предшествующих оригинальной истории или происходящих после нее» [2]. В качестве приквелов выступают «истории о происхождении злодеев» [8]. Наконец, есть и третий вид ретеллинга: это «истории, которые не совсем пересказаны, но вдохновлены другой историей и используют одну или две идеи из оригинала, чтобы начать свое собственное повествование» [2].

Больше всего наблюдений обнаруживается в отношении так называемого «настоящего ретеллинга». Авторы интернет-публикаций указывают на возможный источник ретеллингов: «важно выбрать историю для переработки, с которой можно сделать что-то новое и интересное» [11]. Как правило, для «настоящего ретеллинга» выбирают «классические истории» [11], адресатами которых становится «современная

аудитория» [11]. В процессе переработки исходного текста должен сохраняться «костяк оригинальной сказки» [6], но автор должен «придать тексту другую окраску» [6], «изюминку» [2], найти «уникальный угол зрения» [19]. Результатом переделки исходного текста должна стать не только новая версия уже известной истории, но и «какое-то новое ее понимание» [11].

Под «изменением сюжета» авторы интернет-публикаций понимают «смещение сюжетных точек»: «Это означает, что вы все еще можете опознать оригинальную сказку, но в ее сюжете есть некоторые существенные изменения» [6]. При том, что основные вехи сюжета сохраняются в неизменности, создатели ретеллингов «могут добавлять повороты в сюжет и общее повествование, исследуя разные концепции или развивая события в ином направлении» [2]. Переработка повествования также подразумевает изменение «жанра, места действия, пола персонажей, их внешности (можно сделать их сверхъестественными существами), отношений между героями» [2].

Если обобщить то, что авторы публикаций о ретеллинге понимают под этим словом, то окажется, что это слово относится к двум случаям. В первом случае «ретеллинг» описывает те способы заимствования и переработки сюжетов, которые были известны в европейской культуре со времен античности. Во втором случае речь идет о системе устойчивых признаков, первичных и вторичных, которые с разной степенью обязательности воспроизводятся в текстах и служат основанием для их объединения в группу. Обобщая приведенные выше мнения о ретеллинге, которые высказаны современными писателями, журналистами и блогерами, можно предположить, что первостепенными признаками ретеллинга является использование известных текстов в виде источников, узнаваемость источников в новосозданном тексте, изменение системы персонажей и, соответственно, точки зрения на события, описывающиеся в повествовании; необязательными признаками ретеллинга могут стать изменение места и времени действия, изменение жанра. Что касается языка и стиля нового произведения, о нем говорится крайне мало.

Проблема сохранения и издания культурно значимых текстов возникла уже в XVIII в. Многочисленные переиздания классических литературных произведений, в частности, «Пути паломника» Джона Баньяна и переделок шекспировских пьес, вышедшие в свет с XVIII по XXI вв., сопровождалась «Предид-

словиями», «Введениями», «Заметками об авторе» и прочими сопроводительными текстами, в которых издатели объясняли свое отношение к издаваемому тексту и выбор стратегии, в соответствии с которой текст готовился к публикации. Так, например, в 1806 г. священник Джон Таунсенд выпустил в свет первое сокращенное, сегодня бы сказали, адаптированное, издание баньяновского «Пути паломника». Адресатами это издания должны были стать «молодые люди, особенно в воскресных школах»³ [23, р. 10]. Поскольку занятия в воскресных школах посещали маленькие дети и подростки, мы можем представить себе примерный возраст читательской аудитории — от семи до пятнадцати лет. Таунсенд называет результат своего труда *abridgement* [23, р. 10] — «сокращение» — и, не вдаваясь в детали, поясняет, что он имеет в виду: «исключение некоторых более неясных отрывков текста и некоторое осовременивание языка»⁴ [23, р. 10]. Книга Баньяна в редакции Таунсенда предназначалась для юных прихожан, поэтому в предисловии гораздо больше внимания уделяется биографии и религиозным взглядам автора «Пути паломника». Что в начале XIX века понималось под «сокращением» текста, можно узнать из предисловия к пересказу произведений другого великого англичанина, Уильяма Шекспира, рассчитанному на мирскую аудиторию.

Через год после публикации сокращенной версии «Пути паломника», в 1807 г., издается «Шекспир, рассказанный детям», наиболее знаменитые пьесы Шекспира в пересказе Чарльза и Мэри Лэм. В предисловии к этому литературному труду, который авторы также определяют как *abridgement* [32, р. 6], то есть «сокращение», «краткое изложение», «сокращённый текст», Чарльзом Лэмом впервые достаточно полно сформулирована стратегия литературного пересказа.

В «Предисловии», которое открывает сборник, рассказывается о том, как авторы литературного пересказа работали над текстами шекспировских пьес. По сравнению с произведениями Шекспира тексты, созданные братом и сестрой Лэмами, преследуют иную цель: это не развлечение или назидание посетителей театра, это «введение в изучение Шекспира»⁵ [32,

³ young persons, especially in Sunday Schools.

⁴ omitting some of the more obscure passages and a little modernizing the language.

⁵ an introduction to the study of Shakespeare.

р. 5], поскольку Шекспир является одним из столпов англоязычной культуры, и чем раньше ребенок познакомится с его творчеством, тем более естественно тексты Шекспира войдут в его жизнь — и как чтение, доставляющее удовольствие, и как способ научиться «всем добрым и честным мыслям и действиям»⁶ [32, р. 7], и как знание, необходимое для того, чтобы ощущать себя частью общества. Авторы отмечают, что меняется и аудитория, для которой предназначены новосозданные тексты: «юные читатели»⁷ [32, р. 7], не только мальчики, но и девочки. Отличительной чертой созданных Лэмами текстов является простота и ясность изложения: «легкое чтение для очень маленьких детей»⁸ [32, р. 6].

Авторы отмечают, что они сохраняют связь своих рассказов с исходными текстами: беря в руки «Шекспира, рассказанного детям», маленькие читатели должны «увидеть источник, к которому эти истории возводятся»⁹ [32, р. 5]. Однако переработка тестов Шекспира оказалась нелегкой задачей по нескольким причинам. В первую очередь необходимо было придать материалу иную форму: вместо драматического произведения, состоящего большей частью из реплик персонажей, нужно было создать «связную историю»¹⁰ [32, р. 5], которая определяется как *regular* [32, р. 5] — одновременно и «обычная», и «отвечающая установленным правилам». Иными словами, написанный текст должен не казаться непривычным и новым по форме, но должен соответствовать требованиям определенного жанра, в случае наших авторов, жанра сказки или рассказа.

Как уже говорилось выше, свою работу авторы называли *abridgement* [32, р. 6]. Дефиниции этого слова в толковых английских словарях позволяют уточнить детали работы над пьесами Шекспира и одновременно понять, какого вида переработка текста называлась этим словом в начале XIX в. Так, *Oxford English Dictionary* толкует *abridgment* как «процесс создания сокращенной версии или конспекта более пространный текста» [16], что подразумевает сохранение элементов текста, необходимых и достаточных для сохранения первоначального

⁶ all sweet and honourable thoughts and actions.

⁷ young readers.

⁸ easy reading for very young children.

⁹ they come to see the source from which these stories are derived.

¹⁰ a connected story.

содержания. Дефиниция из *Cambridge Dictionary* делает акцент на «исключении некоторых деталей или менее важной информации» [3]. В словаре Мерриама-Вебстера подчеркивается необходимость «сохранения общего смысла и единства исходного текста» [15]. Согласно *Longman Dictionary*, сокращенная версия текста «сохраняет основную структуру и значение» [13] исходного текста. Именно так, видимо, Чарльз и Мэри Лэмы перерабатывали пьесы Шекспира: ведь в них было «много удивительных событий и поворотов судьбы, которые по причине их бесконечного разнообразия невозможно было поместить в эту книжечку, не считая целого мира веселых и жизнерадостных персонажей, как мужчин, так и женщин»¹¹ [32, р. 6–7].

Еще одной проблемой, которую должны были решить авторы «Шекспира, рассказанного детям», были темы пьес, далеко не всегда соответствовавшие жизненному опыту новой читательской аудитории: «Нелегко было рассказывать истории мужчин и женщин в выражениях, знакомых восприятию очень юного ума»¹² [32, р. 6]. Что касается лексики, то, с одной стороны, необходимо было придерживаться текста Шекспира («его слова используются везде, где только казалось возможным ввести их»¹³ [32, р. 5]), чтобы не осовременивать создаваемые рассказы («мы старались насколько возможно избегать слов, которые попали в наш язык со времени Шекспира»¹⁴ [32, р. 5]), с другой, убрать все слова и грамматические формы, устаревшие к началу XIX в.

Особенности изменения исходного текста, о которых писали Чарльз и Мэри Лэмы, очень напоминают сочетание стратегий литературного пересказа: здесь и выбор лишь одной сюжетной линии среди нескольких возможных и, следовательно, смещение акцентов, введение новых персонажей, имеющих свою точку зрения на описываемые события (например, читатель слышит голос Рассказчика, которого не могло быть

¹¹ many surprising events and turns of fortune, which for their infinite variety could not be contained in this little book, besides a world of sprightly and cheerful characters, both men and women.

¹² It was no easy matter to give the histories of men and women in terms familiar to the apprehension of a very young mind.

¹³ his words are used whenever it seemed possible to bring them in.

¹⁴ words introduced into our language since his time have been as far as possible avoided.

в шекспировских пьесах), и изложение основного содержания исходных произведений по правилам нового жанра (трагедии и комедии становятся детскими сказками). В соответствии с общими изменениями классического текста обновляется и словесная ткань произведения.

Если обратиться к предисловиям XVIII–XXI вв., например, к предисловиям к «Пути паломника» Джона Баньяна, то мы обнаружим, что отдельные черты литературного пересказа и выбор стратегии или стратегий работы над классическим текстом присущи уже ранним переделкам баньяновского шедевра.

Баньяновский «Путь паломника» отвечает первому требованию, в соответствии с которым выбирается текст-источник. Повесть-аллегория «Путь паломника» Джона Баньяна является одной из наиболее известных и востребованных книг англоязычной культуры. По востребованности у англоязычных читателей первое место занимает Библия Короля Иакова (*King James's Bible*), далее мнения расходятся: согласно одним источникам, «Путь паломника» занимает третье место после Библии и драматургии Шекспира [7, p. 2], а согласно другим, в предпочтениях англоязычных читателей Баньян оказывается на втором месте. В предисловиях к различным изданиям XX–XXI вв. встречаем утверждения, касающиеся популярности баньяновой книги: «книга, которую вслед за Библией прочли больше людей, стариков и молодых, чем любую другую книгу на английском языке»¹⁵ [30, p. 5]; «в течение почти двухсот лет “Путь паломника” был второй по продаваемости книгой, уступая только Библии»¹⁶ [31, p. 233]; «“Путь паломника” следовал сразу за Библией Короля Иакова как самая важная книга в домах протестантов-евангелистов»¹⁷ [38, p. i], «по популярности она занимает второе место сразу за Библией»¹⁸ [29, p. ix] или воспринималась как «книга простых людей, прямо как Библия»¹⁹ [38, p. iv]. По мнению, распространенному в англоязычном пе-

¹⁵ the book which, next to the Bible, has been read by more people, old and young, than any other book in the English language.

¹⁶ *The Pilgrim's Progress* was the second-best-selling book in the world for nearly 200 years, trailing only the Bible.

¹⁷ *The Pilgrim's Progress* ranked just behind the *King James Bible* as the most important book in evangelical Protestant households.

¹⁸ it was second only to the Bible in popularity.

¹⁹ a book of the common people, just like the Bible.

дагогическом сообществе, «знакомство с этой книгой необходимо человеку, который хочет быть начитанным» [21, р. 400]. И язык, и образность баньяновой книги настолько пронизали всю англоязычную культуру, что незнание хотя бы сюжета этой книги может привести к тому, что большая часть аллюзий в англоязычных текстах станет непонятна читателям и что возникнет угроза утраты культурной идентичности.

Впервые вышедшая в свет в 1678 г. книга Баньяна практически сразу завоевала сердца читателей, что означало постоянные переиздания. К концу XVII в. Первая часть «Пути паломника», рассказывающая историю Христианина была переиздана семнадцать раз [5, р. 224] а в XVIII в. переизданий «Пути паломника» было уже сто шестьдесят [4, р. 203, п. 2], и к 80-м гг. XVIII в. эта книга заняла место рядом с Библией и стала ключевым элементом в круге чтения людей, принадлежавших к англоязычной культуре [14, р. 152]. В предисловии к уже упоминавшемуся пересказу «Пути паломника», созданному Дж. Таунсендом в 1806 г., утверждается: «Ни одна книга, написанная на английском языке, не прошла через столько переизданий за исключением только лишь Библии и Книги Общей Молитвы»²⁰ [23, р. 10].

Пика своей популярности «Путь паломника» достиг в XIX столетии, поскольку те проблемы, которые как христианин затрагивал Баньян, оказались созвучны представлениям викторианцев о пути человека к Богу: «Путешествие к обретению благодати было отмечено искушениями и борьбой с ними, испытаниями, которые можно было преодолеть с помощью как самоанализа, так и изучения священного Писания» [14, р. 151]. Как свидетельствует мемуарная литература XIX в., героев Баньяна можно было встретить везде — на обоях для детской, в виде персонажей настольных игр, в качестве детских игр-головоломок, когда из отдельных элементов нужно было складывать картинки. Книга Баньяна часто подвергалась сокращениям и упрощениям для нужд школ. Так, Мэри Годолфин, автор переложений классических текстов как для детей, так и для тех, кто пытался овладеть грамотой в зрелом возрасте, объясняла свой выбор «Пути паломника» для целей просвещения таким образом: «Сам факт краткости слов должен

²⁰ No book in the English language has gone through so many editions, the Bible and Common-Prayer Book alone excepted.

быть в высшей степени привлекателен для тех, кто начинает читать в любом возрасте»²¹ [28, р. 1]. С ее словами созвучно и утверждение англиканского священника Джеймса Блэка, написавшего предисловие к изданию «Пути паломника» 1873 г.: эта книга обращена «к прихожанину, поэту, философу, а также к ребенку» [9, р. 102].

При всей популярности «Пути паломника» у англоязычной публики как читатели, так и издатели довольно скоро стали сталкиваться с тем, что смысл многих фрагментов этой книги ускользает от их понимания. Уже в предисловии к изданию 1776 г. Джон Ньютон открыто признается, что «не претендует на то, чтобы быть уверенным, что он всегда точно понял мысль, которая была на уме у автора во время написания книги»²² [36, р. xli], то есть довольно скоро баньяновский текст уже нуждался в истолковании, поскольку издатель отмечает, что читательская публика «давно желала»²³ [36, р. xli] получить комментированное издание любимой книги. Поскольку читатели испытывали «недоумение, уясняя смысл, который автор вкладывал в определенные части своего повествования»²⁴ [36, р. xli], перед издателями стояла задача подготовки и переработки классического текста таким образом, чтобы облегчить его понимание.

Предисловия к изданиям «Пути паломника» позволяют увидеть три подхода к его тексту. Первый и не самый частый подход заключается в точном воспроизведении первоначального издания. Так, в предисловии к изданию 1847 г., подготовленному Джорджем Оффором, приводится письмо поэта-романтика Р. Саути, готовившего в 1829 г. к публикации свой вариант баньяновского текста. Саути выступил как текстолог, стараясь восстановить книгу Баньяна в первоизданном виде и исключить «ужаснейшие ошибки»²⁵ (цит. по: [37, р. v]), которые закрались в текст в течение полутора столетий. Как писал Са-

²¹ The mere fact of the brevity of the words must be a great attraction to beginners of all ages.

²² does not pretend to be positive that he has always precisely taken up the thought the author had upon his mind at the time of writing.

²³ has been long desired.

²⁴ at a loss to determine the author's meaning in some particular parts of his representation.

²⁵ the foulest errors.

ути: «Правильный текст показался мне <...> настолько важным, поскольку я сам сделал коляцию, что я хотел бы сам внести исправления в гранки»²⁶ (цит. по: [37, p. v]). Когда же в 1878 г. в Нью-Йорке было предпринято факсимильное издание «Пути паломника», одной из первоочередных задач издателей стало «абсолютно точное воспроизведение [первоначального текста] во всех отношениях орфографии, грамматики, грубых или странных выражений, типографских особенностей»²⁷ [25, p. iii–iv]. Однако такие издания предназначались для узкого круга знатоков старинной литературы и ценителей изящной словесности. Чтобы соответствовать требованиям массового читателя, нужно было выбирать другие пути, которые предполагали изменение исходного текста.

Если в изданиях XVIII в. текст «Пути паломника» сопровождали комментариями, то начиная с XIX в. его не только комментировали, но и перерабатывали, пересказывали, адаптировали. По наблюдениям Линды Хатчен, «адаптация» и как процесс, и как результат, стала характерной особенностью викторианской эпохи: «Викторианцы имели привычку подвергать адаптации практически все — и практически во всех возможных направлениях; изложения стихов, романов, пьес, опер, картин, песен, танцев и “живых картин” постоянно адаптировались из одной знаковой системы в другую, а затем обратно» [10, p. xi]. В XX–XXI вв. адаптация вообще и литературный пересказ в частности продолжали развиваться, и современной аудитории, которая стала не только читательской, но и зрительской, как результат адаптации классики, в частности «Пути паломника», вдобавок к литературным пересказам предлагаются кинофильмы, иллюстрированные книги, комиксы, даже компьютерные игры, требующие для своего создания значительной переделки текста-исходника.

Если вернуться к литературному пересказу, то обнаруживаем, что оставшиеся два подхода к переработке текста до некоторой степени противоположны друг другу: один предполагает в первую очередь работу со словесной тканью текста, ее осовременивание, сокращение, дописывание, при

²⁶ A correct text has appeared to me <...> of so much consequence since I undertook the collation, that I should like to correct the proofs myself.

²⁷ in all those matters of orthography, grammar, rough or quaint expression, typographical peculiarity, <...>, absolute reproduction.

этом сохраняется основное содержание исходного текста; другой подход требует изменения системы персонажей, введения новых элементов сюжета, выбора иной, иногда неожиданной, точки зрения на изображаемые события, иными словами, скорее создания нового произведения по мотивам классического образца, чем сохранение исходного текста.

Ретеллинг-литературный пересказ может быть создан с применением следующих стратегий: можно поменять главного героя, от лица которого идет рассказ, можно выбрать иное время, место или культуру, в рамках которой будет происходить действие, можно, наконец, переписать повествование в совершенно новом жанре [19]. Каждая из стратегий, по мнению авторов литературных пересказов, по-своему помогает сделать классические истории доступными для читателей [19]. Так, например, участие в повествовании нового главного героя требует изменения точки зрения на описываемые события, и давно знакомая история будет восприниматься в непривычном ракурсе. Если при пересказе классической истории автор меняет время, когда происходит действие, и место, где оно происходит, читатель обнаруживает, что «многие истории написаны на вечные или важные для всех темы» [19]. Новый жанр не только меняет тональность всего повествования, но и позволяет использовать иной набор художественных средств, выразить не только основные мысли пересказываемого текста, но и добавить что-то от себя, что-то важное для того времени, когда создается пересказ. Однако стоит помнить, что при переделке классического произведения неизбежно используются две, а то и три стратегии вместе.

Начиная с XVIII в., предисловиях к изданиям «Пути паломника» находим упоминания о каждой из трех стратегий. Согласно первой стратегии переработки текста, возможно и даже приветствуется изменение системы персонажей. При том, что замены персонажей происходили, начиная с XVIII в. (такова, например, аллегория «Паломница» Джона Митчелла, опубликованная в 1762 г.), издатели об этом не пишут. Упоминания об изменении системы персонажей с обоснованием, зачем это потребовалось, обнаруживаются в предисловии к пересказу баньяновского текста, сделанному Дэвидом Харакалом. Харакал «изменил число и пол <...> детей [Христианина] и прибавил

им лет, чтобы наделить их голосом»²⁸ [29, р. х], то есть ввести в повествование новую точку зрения, определяющуюся возрастом и полом детей. Кроме того, работая над текстом XVII в., автор пересказа остро ощутил, что «роль мужчины как главы семейства»²⁹ [29, р. х] была иной, чем в XXI в.: «Как муж и отец, я не мог представить себе пути веры без того, чтобы не позвать с собой свою семью, и в соответствии с этим осовременил текст»³⁰ [29, р. х]. При этом в предисловиях XXI в. указывается на сохранение и развитие традиции «аллегорических имен баньяновских персонажей»³¹ [38, р. vi], характонимов, традиции, которая восходит еще к средневековью, в частности, к пьесам моралите: «имя каждого персонажа несет в себе суть его или ее характера»³² [29, р. ix], и любое изменение имени также ведет «и к изменению природы характера [персонажа]»³³ [29, р. ix].

Введение новых героев отчасти становится причиной дописывания сцен в исходный текст [29, р. ix], но гораздо чаще встречаются упоминания о сокращении исходного текста: оригинал «тщательно отредактирован и сокращен»³⁴ [27, р. iii], опускаются «все разговоры и споры, касающиеся области вероучения»³⁵ [30, р. 6] и непонятные для читателя, «некоторые сцены были пересказаны сжато»³⁶ [40, р. vi].

Упоминания о второй стратегии гораздо менее часты и касаются, в основном, удаления из текста устаревшей информации или введения в текст сведений, востребованных современными читателями. Так, уже в конце XIX в. существовало понимание, что баньяново «богословие, в целом основанное на Священном Писании, окрашено его собственным

²⁸ changed the number and gender of his children and aged them to give them a voice.

²⁹ the role of the man as the head of the household.

³⁰ As a husband and father, I could not imagine a walk of faith without inviting my family and updated the text accordingly.

³¹ the allegorical names of Bunyan's characters.

³² each character's name carries with it the essence of his or her nature.

³³ to modify the nature of the character as well.

³⁴ has been carefully edited and abridged.

³⁵ all the conversations and arguments concerning subjects belonging to the field of doctrine.

³⁶ Some of the scenes have been condensed.

опытом»³⁷ [33, p. 18], но, по мнению издателя, этот опыт уже не был актуален для человека рубежа XIX–XX вв. Спустя сто тридцать лет Дэвид Харакал, автор пересказа «Пути паломника» для читательской аудитории XXI в., высказывает сходное мнение, не только убирая неактуальную с его точки зрения информацию, но и рассматривая «богословские вопросы, с которыми Баньян не сталкивался или пытался найти ответ на них в меньшей степени или иным образом в пуританской Англии XVII века»³⁸ [29, p. ix]. По мнению Харакала, необходимо ввести в исходный текст «контексты общества и путешествия, которые будут созвучны с восприятием читателя XXI века»³⁹ [29, p. ix].

Наиболее часты упоминания различных аспектов третьей стратегии, а именно: изменение жанра, стиля и языка исходного произведения. Жанр «Пути паломника» изначально определялся как «аллегория»⁴⁰ [26, p. v; 33, p. 13; 38, p. v; 29, p. ix] или «притча»⁴¹ [36, p. xlii; 30, p. 7], причем характер этого текста определяется как религиозный. При переделке «Пути паломника» меняется и жанр. В предисловии к изданию 2014 г., написанном Леландом Райкеном, указывается на сложность и полижанровость баньяновского текста: «Ни один литературный шедевр не вмещает в себя столь много различных литературных жанров, как “Путь паломника”»⁴² [38, p. iv]. Пересказы «Пути паломника» реализуют скрытые в классическом тексте возможности: «история приключений»⁴³ [39, p. iii], «повествование или история»⁴⁴ [38, p. iv], «история путешествий в особой форме опасного странствия»⁴⁵ [38, p. iv], сказка [34, p. 2].

Согласно Джону Ньютону, читателю и издателю XVIII в., стиль «Пути паломника» воспринимался как «замечательно яс-

³⁷ theology, scriptural in the main, is colored by his own experience.

³⁸ theological issues Bunyan did not experience or wrestled with to a lesser degree or in a different manner in 17th Century Puritan England.

³⁹ societal and travel contexts that will resonate with the 21st century reader.

⁴⁰ an allegory.

⁴¹ a parable.

⁴² No other literary masterpiece incorporates as many different literary genres as *The Pilgrim's Progress*.

⁴³ a story of adventure.

⁴⁴ narrative or story.

⁴⁵ a travel story, in the specific form of a perilous journey.

ный, живой и притягательный, хотя простой и безыскусный»⁴⁶ [36, p. xl], однако уже с начала XIX в. мы встречаем другое понимание этой «простоты» — «грубость ее [книги] стиля»⁴⁷ [24, p. iv]; стиль баньяновой книги сравнивают «со столь непритязательным одеянием»⁴⁸ [24, p. iv], что ее востребованность удивительна.

Сложность обращения к классическим литературным произведениям, в частности к «Пути паломника» состоит в том, что английский язык, которым написана эта книга, характеризуется, как «энергичный народный английский язык»⁴⁹ [37, p. v], «разговорный саксонско-английский»⁵⁰ [37, p. vi], что указывает и на древность, и на простонародность языка книги. В XXI в. язык Баньяна воспринимается, как «решительно старомодный»⁵¹ [38, p. vi–vii], как «архаичный»⁵² [38, p. vi], как «первое препятствие»⁵³ [38, p. vi] для понимания «Пути паломника», поэтому необходимо, особенно если книга предназначена для детской аудитории, сильно изменить языковую оболочку текста, «чтобы привлечь детей»⁵⁴ [40, p. vi], поскольку «лишь немногие, возможно, способны получить едва ли больше, чем слабое представление о его содержании»⁵⁵ [39, p. iii].

Еще одной из причин переработки языка «Пути паломника» является смена мировоззрений. К концу XVIII в. барочное мировоззрение сменяется мировоззрением романтическим, эмблематический дискурс, который был неотъемлемой чертой литературы XVII в. вообще и баньяновского «Пути паломника» в частности, разрушается. Свидетельство этого разрушения находим в предисловии Джона Митчелла к его книге «Паломница» (*The Female Pilgrim*, первое издание в

⁴⁶ though plain and simple, is remarkably clear, animated, and engaging.

⁴⁷ the rudeness of its style.

⁴⁸ in so homely a garb.

⁴⁹ vigorous vernacular English.

⁵⁰ the colloquial Saxon-English.

⁵¹ decidedly old-fashioned.

⁵² archaic.

⁵³ the first obstacle.

⁵⁴ to appeal to children.

⁵⁵ few of them, probably, are able to grasp more than a faint idea of its meaning.

1762 г.). Автор объясняет наличие необычных образов в своей книге, но называет их уже не эмблемами, хотя эти образы прямо отсылают читателя к баньяновскому тексту, а «метафорами»⁵⁶ [35, p. iv] и «сравнениями»⁵⁷ [35, p. iv], которые «возможно, могут показаться темными и непонятными, нуждающимися в разъяснении»⁵⁸ [35, p. vi]. Несмотря на то, что эти «сравнения»⁵⁹ [24, p. iii] в предисловии к изданию 1811 г. называются «очень приятными»⁶⁰, начало XIX в. ознаменовалось появлением первого литературного пересказа, выполненного Дж. Таунсендом, о котором говорилось выше.

С изменением жанра связано и изменение структуры и композиции первоначального текста. Баньянов текст первоначально был записан как единое целое, но издания XIX в. уже поделены на главы. В предисловии к изданию 1811 г. подробно объясняется, почему издатель решил переструктурировать текст:

Произведение разделено на отчетливо выделенные части удобной длины; такое строение текста должно дать возможность читателю делать частые перерывы в чтении; потому что повествование настолько занимательно, что сердце читателя проникается интересом к событию, описанному в каждом отдельном эпизоде, и поддается соблазну продолжить чтение со стремительностью, которая исключает подобающие размышления...⁶¹ [24, p. vii].

В XXI в. произошло «вообще самое большое отклонение от оригинала»⁶² [29, p. x]: первая книга «Пути паломника», посвященная путешествию Христианина, была объединена со вто-

⁵⁶ metaphor.

⁵⁷ similes.

⁵⁸ perhaps may seem dark and obscure, needing an explanation.

⁵⁹ similitudes.

⁶⁰ very agreeable.

⁶¹ The work is divided into distinct sections, of convenient length; the design of which is to oblige the reader to make a frequent pause: for so entertaining is the narrative, that the heart becomes interested in the event of every transaction, and is tempted to proceed with a precipitation that excludes proper reflections.

⁶² the largest overall deviation from the original.

рой, в которой рассказывается о странствиях его жены, Христианки, поскольку, как уже говорилось выше, роли мужчины и женщины в семье с XVII в. стали иными, и, по выражению Дэвида Харакала, ни автор пересказа, ни герой не смогли бы предпринять такое опасное и тяжелое путешествие без своей семьи, без жены как равноправного партнера в жизни.

Особенностью первоначального текста «Пути паломника» было большое количество примечаний и ссылок на Священное Писание, поскольку аллегория, созданная Баньяном, была своего рода проповедью религиозных взглядов писателя. Духовный мир писателя, отраженный в его аллегории, явился результатом его жизненного опыта, полученного в определенной культурно-исторической ситуации. С течением времени переживания Баньяна, особенности его религиозных взглядов становились непонятны новым поколениям читателей его книги, и этот факт отразился в предисловиях к изданиям XVIII–XXI вв. Уже в издании 1776 г. появляются «краткие примечания, чтобы проиллюстрировать более сложные отрывки текста»⁶³ [36, р. xli], а издание 1811 г. называет авторами комментариев к тексту «знаменитых преподобных [то есть священников — М. Н.] Мейсона, Скотта и Бёрдера»⁶⁴ [24, р. vi]. Иными словами, к 1811 г. богословские аллюзии Баньяна были понятны уже только опытным и образованным священникам, протестантским теологам. И более поздние издания сопровождаются примечаниями «внизу страницы»⁶⁵ [37, р. vi], «такими краткими сносками, которых требует текст»⁶⁶ [27, р. iii]. Таким же образом обстоит дело и с библейскими ссылками, которые, по мнению автора предисловия к изданию 1811 г., «перегружают страницу и разбивают единообразие печатного текста»⁶⁷ [24, р. vii]. В течение публикационной истории от библейских ссылок полностью отказывались [24, р. vii], в других случаях их тщательно проверяли [37, р. vi], и только в литературном пересказе 2022 г., выполненном Дэвидом Харакалом, обнаруживаем новый подход к этому элементу паратекста: Харакал «либо

⁶³ brief notes to illustrate the more difficult passages.

⁶⁴ the celebrated reverend Messrs. Mason, Scott, and Burder.

⁶⁵ at the foot of the page.

⁶⁶ such brief footnotes as the text requires.

⁶⁷ encumber the page, and break in upon the uniformity of printing.

опускал, либо заменял»⁶⁸ [29, р. ix] первоначальные ссылки, но также «внес добавочные ссылки»⁶⁹ [29, р. ix] там, где он посчитал нужным.

Литературный пересказ (ретеллинг, адаптация) как средство сохранения классического произведения в кругу чтения современного человека, как видим, оказался вполне удачен и востребован культурой Нового времени. В качестве осознанного способа творческой работы с текстом он существует по меньшей мере два столетия, хотя сам способ существует с незапамятных времен. Само название «пересказ» показывает, что в основе этого явления лежит устное слово, а не письменный текст, и это позволяет говорить о большой древности подобных переработок. При всей древности пересказа его осмысление начинается только в наши дни. Анализ предисловий к баньяновскому «Пути паломника», давно уже ставшему одной из констант англоязычной культуры, показывает, что их авторы уже со 2-й пол. XVIII в. задумывались о том, чтобы ценные с культурной точки зрения тексты не были забыты читателями, и начали искать пути их осовременивания для новых поколений читателей. В начале XIX в. издатели переделок классической английской литературы понимали, что текст нужно перерабатывать, с одной стороны, упрощая сюжет, сокращая непонятные их современникам фрагменты, с другой стороны, работая над языковой оболочкой текста, заменяя устаревшие слова и грамматические формы более современными. Стремление сохранить «Путь паломника» приобретало различные формы: и точное воспроизведение оригинала, и сокращенное изложение текста, и переписывание этого текста настолько, что новосозданное произведение было одновременно и похоже, и не похоже на свой источник. На протяжении XX в. тенденция к созданию новых произведений на основе всем известных литературных шедевров постепенно оттеснила пересказы-сокращения в область образования. Усиление этой тенденции привело к тому, что текст любого жанра, в частности аллегории, мог быть посредством пересказа превращен в текст иного жанра, например, в повесть или фэнтези, могли быть внесены изменения в сюжет, систему персонажей, могли смещаться акценты в рамках основной идеи произведения.

⁶⁸ either omitted or replaced.

⁶⁹ added additional references.

В XXI в. можно говорить о трех стратегиях литературного пересказа, трех ракурсах, позволяющих увидеть привычное, давно известное повествование по-новому: изменение сюжета и системы персонажей, изменение времени и места действия, переписывание классического произведения в новой жанровой форме. Благодаря тому, что к началу XXI в. и подходы к классическому тексту, и стратегии его переделки уже осознанно применяются авторами литературных пересказов, появляется возможность предсказать, в какой форме литературные шедевры прошлого могут быть сохранены для будущих поколений.

Список литературы Исследования

- 1 Berve C. Twisting Fairy Tales: Why Retellings Work // Site «Caitlin Berve, Author». [2020–2024]. URL: <https://www.caitlinberve.com/blog/twisting-fairy-tales-why-retellings-work> (дата обращения: 03.05.2023).
- 2 Bookish Musings // Site «Metaphors and Moonlight». [2015]. URL: <https://metaphorsandmoonlight.com/what-types-of-retellings-do-you-like/> (дата обращения: 03.05.2023).
- 3 Cambridge Dictionary // Site «Cambridge Dictionary». [2024]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 26.12.2023).
- 4 Collé-Bak N. La destinee iconographique de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan du XVIIe siecle au debut du XIXe siecle: repetitions, variations en chaine et mutations // XVII–XVIII. Bulletin de la societe d'etudes anglo-americaines des XVIIe et XVIIIe siecles. 2001. № 53. P. 201–232. <https://doi.org/10.3406/xvii.2001.1606>
- 5 Collé-Bak N. Spreading the Written Word through Images: The Circulation of *The Pilgrim's Progress* via its Illustrations // XVII–XVIII. Revue de la societe d'etudes anglo-americaines des XVIIe et XVIIIe siecles. Diffusion de l'ecrit dans le monde anglophone. Spreading the Written Word in the English-Speaking World. 2010. P. 223–246. <https://doi.org/10.3406/xvii.2010.2490>
- 6 Defining Retellings // Site «Butler University». [2024]. URL: <http://blogs.butler.edu/retellingsoffairytales/definition/> (дата обращения: 03.05.2023).
- 7 Dunan-Page A. Introduction // *The Cambridge Companion to Bunyan* / ed. by A. Dunan-Page. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 1–9.

- 8 Fairy Tale Retellings 2022. Reading Challenge // Site «Once upon a Bookcase». [2024]. URL: <http://www.onceuponabookcase.co.uk/2022/01/ft-retellings-challenge.html> (дата обращения: 03.05.2023).
- 9 *Hammond M.* The Pilgrim's Progress and Its Nineteenth Century Publishers // Reception, Appropriation, Recollection: Bunyan's "Pilgrim's Progress" / ed. by W.R. Owens, S. Sim. Bern: Peter Lang, 2007. P. 99–118.
- 10 *Hutcheon L.* A Theory of Adaptation. New York; London: Taylor & Francis Group, 2006. 232 p.
- 11 Jo Talks Books: On What Makes a Good Retelling // URL: Site «Booksloverblog». [s. a.] <https://jjbookblog.wordpress.com/2020/04/27/jo-talks-books-on-what-makes-a-good-retelling/> (дата обращения: 03.05.2023).
- 12 *Kelly V.* Magic in Modern Life – Why We Love Retellings // Site «Book Cave». [s. a.]. URL: <https://mybookcave.com/magic-in-modern-life-why-we-love-retellings/> (дата обращения: 03.05.2023).
- 13 Longman Dictionary // Site «Longman». [1996–2024]. URL: <https://www.ldoceonline.com/> (дата обращения: 26.12.2023).
- 14 *Mason E.* The Victorians and Bunyan's legacy // The Cambridge Companion to Bunyan / ed. by A. Dunan-Page. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 150–161.
- 15 Merriam-Webster Dictionary // Site «Merriam-Webster». [2024]. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 26.12.2023).
- 16 Oxford English Dictionary // Site «Oxford English Dictionary». [2024]. URL: <https://www.oed.com/?tl=true> (дата обращения: 26.12.2023).
- 17 *Price T.* Retellings Keep the Classics Relevant // Site «Book Riot». [s. a.]. URL: <https://bookriot.com/retellings-keep-the-classics-relevant/> (дата обращения: 03.05.2023).
- 18 Shakespeare Retellings for the Modern Era – 10 Popular Retellings to Add to Your TBR // Site «Bookish Coffee Blog». [2024]. URL: <https://bookishcoffeeblog.com/shakespeare-retellings-for-the-modern-era-10-popular-retellings-to-add-to-your-tbr/> (дата обращения: 03.05.2023).
- 19 Story Retelling: How to Write a Retell (with Examples) // Site «ProWritingAid». [2024]. URL: <https://prowritingaid.com/retelling-story> (дата обращения: 03.05.2023).
- 20 The Popularity of Retellings: Why have they become our new literary obsession? // Site «Otterly Bookish». [s. a.]. URL: <https://otterlybookish.com/2020/03/28/the-popularity-of-retellings-why-have-they-become-our-new-literary-obsession/> (дата обращения: 03.05.2023).

- 21 Walsh M.M. *Introducing Pilgrim's Progress // The English Journal*. 1948. Vol. 37. № 8. P. 400–403.
- 22 What is a retelling? Book series. Recaps & Reviews // Site «Book series. Recaps&Reviews». [2024]. URL: <https://www.bookseriesrecaps.com/tag/retellings/> (дата обращения: 03.05.2023).

Источники

- 23 Bunyan J. *The Pilgrim's Progress*. Abridged for the Use of Schools by J. Townsend. London: Printed by M. Vint for Williams and Smith, [between 1805 and 1808?]. 256 p.
- 24 Bunyan J. *The Pilgrim's Progress*. New York: John Tiebout, 238, Water-Street, 1811. 438 p.
- 25 Bunyan. John. *The Pilgrim's Progress*. New York: Baker&Taylor, 9, Bond Street, 1878. 234 p.
- 26 Burges, Mary Anne. Preface // Mary Anne Burges. *The Progress of the Pilgrim Good-Intent*, in *Jacobinical Times*. s. l., s. a., 1801. 120 p.
- 27 D.H.M. Prefatory Note // John Bunyan. *The Pilgrim's Progress*. With Notes and a Sketch of Bunyan's Life. Boston; New York; Chicago; London: Ginn and Company, 1890. 120 p.
- 28 Godolphin M. Author's Preface // Mary Godolphin. *The Pilgrim's Progress in Words of One Syllable*. New York: Mcloughlin Brothers, 1884. 58 p.
- 29 Harakal D. *The Pilgrim's Progress for the XXIst Century*. A Modern Adaptation of the John Bunyan Classic. Fresno, CA: Ignite Press, 2022. 268 p.
- 30 Hurlbut J.L. Preface // John Bunyan. *The Pilgrim's Progress*. Philadelphia: The John C. Winston Co, 1909. P. 5–8.
- 31 James S. A Note from the Author // Steven James. *Quest for Celestia*. Chattanooga (Tennessee, USA): Living Ink Books, 2012. 234 p.
- 32 Lamb Charles and Mary. *Tales from Shakespeare*. London: Wordsworth Editions, 1994. 278 p.
- 33 Landels W. Introductory Notice of the Author // John Bunyan. *The Pilgrim's Progress*. Philadelphia; Chicago; Kansas City: John Winston & Co, 1892. P. 1–29.
- 34 MacGregor M. John Bunyan. *The Pilgrim's Progress, told to the Children by Mary MacGregor*. London, T.C. & E.C. Jack; New York, E.P. Dutton & Co., 1910. 76 p.
- 35 Mitchell J. Preface // Mitchell J. *The Female Pilgrim, or The Travels of Hephzibah; Under the Similitude of a Dream*. London: Richard Edwards, Crane Court, Fleet Street, 1813. 456 p.
- 36 Newton J. Preface, 1776 // John Bunyan. *The Pilgrim's Progress*. Minneapolis (MN, USA): *Desiring God*, 2014. xxxii, 202 p.
- 37 Offor G. Introduction // John Bunyan. *The Pilgrim's Progress*. London: J. Haddon, Castle Street, Finsbury, 1847. clxviii, 380 p.

- 38 *Ryken L.* Foreword // John Bunyan. The Pilgrim's Progress. Minneapolis (MN, USA): Desiring God, 2014. vii, 202 p.
- 39 *Taylor H.L.* Little Christian's Pilgrimage. The Story of The Pilgrim's Progress Simply Told. London: Wells Gardner, Darton & Co., LTD., 1910. 292 p.
- 40 *Trimiew A.* Pilgrim's Progress. John Bunyan's Classic Story Adapted for Children. Suwanee (GA, USA): Great Commission Publications, 2013. 112 p.



© 2024 г. М.Р. Ненарокова

«ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР» ДЖОНА БАНЬЯНА:
СУДЬБА ТОЛКОВАТЕЛЯ И ЕГО «ЖИВЫХ КАРТИН»
В XVIII–XXI вв.¹

Аннотация: Статья посвящена проблеме сохранения и интерпретации эмблем, входящих в состав одного из эпизодов книги «Путь паломника» Дж. Баньяна (эпизод в доме Толкователя) в адаптациях книги Баньяна для читателей XVIII–XXI вв. Объектом изучения стали значение образа Толкователя, а также содержание и форма эмблематических описаний, составляющих эпизод. Предметом изучения стали особенности трансформации текста-источника в адаптациях XVIII–XXI вв. Исследование выполнено на материале книги Баньяна и переделок XVIII–XXI вв. В задачи исследователя входило: описать природу и бытование эмблемы в текстах эпохи барокко, проследить эволюцию эмблем, входящих в состав изучаемого эпизода в XVIII–XXI вв.; определить пути переработки исходного текста. Исследование показало, что эпизод в доме Толкователя, включающий в себя семь эмблем, стал образцом для сходных эпизодов в переделках книги. Даже кардинальное изменение жанра не ведет к исключению этого эпизода из сюжета. Переработка и всей книги, и данного эпизода шла двумя путями. С одной стороны, «Путь паломника» подвергался сокращению, сюжет упрощался, устаревшие лексика и грамматические формы заменялись более современными. При этом изначальный комплекс эмблем разрушался, однако оставшиеся баньяновские эмблемы входили в мини-комплексы, отвечавшие потребностям читательской аудитории. С другой стороны, уже в XVIII в. возникли литературные пересказы «Пути паломника», новые произведения, в которых эпизод в доме Толкователя и входя-

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепция, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

щие в него эмблемы вдохновляли авторов переделок на создание своих комплексов эмблем.

Ключевые слова: английская литература эпохи барокко, Джон Баньян, «Путь паломника», аллегория, трансформация, литературный пересказ, адаптация, эмблема.

Информация об авторе: Мария Равильевна Ненарокова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский университет дружбы народов (РУДН), ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия.

OCRID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-9468>

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

Для цитирования: Ненарокова М.Р. «Эмблематический театр» Джона Баньяна: судьба Толкователя и его «живых картин» в XVIII–XXI вв. // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 103–156. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-103-156>

© 2024. **Maria R. Nenarokova**

JOHN BUNYAN'S "EMBLEMATIC THEATER":
THE FATE OF THE INTERPRETER AND HIS "LIVING PICTURES"
IN THE 18TH–21ST CENTURIES

Abstract: The article focuses on the problem of preserving and interpreting the emblems included in one of the episodes *The Pilgrim's Progress* by J. Bunyan (the episode in the Interpreter's House) in adaptations of Bunyan's book for readers of the 18th–21st centuries. The object of study is the meaning of the Interpreter's image and the content and form of the emblematic descriptions included into the given episode. The subject of the study is the peculiarities of the source text transformation in adaptations of the 18th–21st centuries. The study is based on Bunyan's book and its remakes of the 18th–21st centuries. The tasks of the study were as follows: to describe the nature and existence of the emblem in the texts of the Baroque era, to trace the evolution of the emblems that were part of the given episode in the 18th–21st centuries; determine the ways of changing the source text. The study showed that the episode in the Interpreter's house, which includes seven emblems, became a model for similar episodes in the reworkings of the book. Even a radical change in the genre does not lead to

the exclusion of the given episode from the plot. The reworking of both the entire book and the given episode went in two ways. On the one hand, *The Pilgrim's Progress* was abridged, the plot was simplified, outdated vocabulary and grammatical forms were replaced with more modern ones. At the same time, the original complex of emblems was destroyed, but the remaining Banyan emblems were included in mini-complexes that met the needs of the readership. On the other hand, already in the 18th century there appeared literary retellings of *The Pilgrim's Progress*, new works in which the episode in the Interpreter's house and the emblems included in it inspired the authors of adaptations to create their own complexes of emblems.

Keywords: English literature of the Baroque era, John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, allegory, transformation, literary retelling, adaptation, emblem.

Information about the author: Maria R. Nenarokova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Peoples' Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya St., 6, 117198 Moscow, Russia.

OCRID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-9468>

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

For citation: Nenarokova, M.R. "John Bunyan's 'Emblematic Theater': the Fate of the Interpreter and His 'Living Pictures' in the 18th–21st Centuries." *Anglijskaja klasičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. C. 103–156. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-103-156>

Аллегория Джона Баньяна «Путь паломника» является одной из ключевых книг англоязычной культуры — как британской, так и американской. В предисловиях к бесчисленным изданиям этого «классического христианского сочинения» [28, р. i] находим различные мнения, касающиеся этой необыкновенной книги. Т.Б. Маколей, авторитетный викторианский историк, считал, что «хотя во второй части семнадцатого века было много умных людей, было только два великих творческих ума. Один из этих умов создал «Потерянный Рай», другой — «Путь паломника»» [30, р. vi–vii]. По оценке Дж.Л. Хёрлбата, подготовившего одно из изданий «Пути паломника»

для детей, эту книгу «прочло больше людей, как взрослых, так и детей, чем любую другую книгу на английском языке» [31, р. 5]. Как писал о ней исследователь английской литературы эпохи барокко Н. Кибл, «больше ни один текст XVII века, не считая Библии короля Иакова, ни одно произведение, вышедшее из-под пера писателя, принадлежащего к тому же социальному классу, что и Баньян, в любой период времени, ни одна книга, написанная пуританином или хотя бы ревностным христианином, не может похвастаться таким огромным вниманием читателей» [15, р. ix]. Разнообразие читательской аудитории красочно описывается в предисловии к изданию 1892 г., написанном священником, Преподобным Уильямом Ландельсом:

Эта книга появляется во всех формах, ее читают представители всех классов общества. Богато иллюстрированная и изящно переплетенная, она украшает столы в гостиных богатей. Потрепанная и зачитанная до дыр, как если бы от постоянного, если не от небрежного, обращения с ней, она лежит на полках или подоконниках бедняков. Дети зачарованы интересной историей, ее мирными или мрачными сценами, ее картинками, изображающими опасные сцены или сцены противостояний, побед или отчаяния. Люди, слишком необразованные, чтобы объяснить свое притяжение к этой книге, увлечены ее страницами. И ученые люди, которым не интересна ее религиозная цель, чувствуют очарование ее гения и вынуждены восхищаться красотой или ужасностью ее творений, ее живыми образами, ее тонким проникновением в суть вещей и острой сатирой, ее резким саксонским стилем² [29, р. 17].

² It appears in all forms, and is read by all classes. Richly illustrated and elegantly bound, it adorns the drawing-room tables of the wealthy. Well-thumbed and sometimes tattered, as if from constant, if not careless, usage, it lies on the shelf or the window-sill of the poor. Children are entranced with the interest of the story; its tranquil or gloomy scenes, its pictures of danger and conflict, of triumph and despair. Men too illiterate to account for the fascination, are attracted to its pages. And learned men, who have little sympathy with its religious purpose, feel the spell of its genius, and are compelled to admire it for the beauty or the awfulness of its creations, its vivid embodiments, its clear insight and keen satire, its terse Saxon style.

Перечисляя литературные достоинства книги, Ландельс не упоминает ее важной особенности, а именно: принадлежности и самой книги, и ее автора, Джона Баньяна, к культуре барокко.

Человек XVII в. обладал аллегорическим сознанием, каждому предмету, событию, явлению придавался добавочный, духовный смысл, иными словами, человек барокко «мыслит эмблематически» [6, с. 159]. Эмблема понимается как «словесно-образная форма» [6, с. 146], являющая собой «особое восприятие реальности и особое слово» [3, с. 41]. Эмблема «для пуритан XVII в. описывала предметы окружающего мира, имеющие духовное значение» [13, р. 187]. Слово «эмблема» греческого происхождения, первоначально обозначавшее значок или украшение, имеющее символический смысл. Особенностью эмблемы как литературного жанра является «изобразительность слова и словесная выразительность изображения» [8, с. 95]. Окружающий мир воспринимался человеком эпохи барокко как собрание эмблем, объединявших в себе «образ, мысль и значение» [12, р. 152]. Характерной чертой такого сознания можно назвать «интенсивнейшую наглядность как направленность мысли» [6, с. 159].

Слово, называющее вещи, события, действия, само становилось их символом, «словом-эмблемой» [13, р. 74], по выражению Питера Дейли, а слова-эмблемы, объединяясь в тексты, создавали среду, в которой постоянно происходило становление и разрушение визуальных образов. По наблюдениям А.В. Михайлова, «отдельный, сокращенный и сгущенный образ выступает как зримость именно эмблематического свойства» [7, с. 159]. Визуальные образы складывались в аллегорические картины, причем значения элементов, входящих в эти allegории, «не имели единого, сразу воспринимаемого значения, и их богатство открывалось постепенно в своего рода мистическом созерцании, в котором различные части взаимно объясняли друг друга и передавали широкий спектр значений» [10, р. 78]. Значение эмблемы зависело как от сочетания элементов, так и от того, что понимал под тем или иным образом читатель, опираясь на свой личный опыт и исходя из уровня своего образования.

Тексты XVII в. представляют собой, по выражению А.В. Михайлова, «эмблематическую стихию — такую, в которой стре-

нительно зарождаются и сменяют друг друга эмблемы» [7, с. 159]. Как считает Д.А. Зеленин, в эпоху барокко можно говорить не об отдельном жанре, а об «эмблематическом дискурсе» [4, с. 107], поскольку книга, отражающая сознание своего автора, может и не быть проиллюстрирована изображениями эмблем: достаточно «визуализации слова и возникновения ментального образа» [4, с. 108]. Эмблема предполагает также «создание совершенно новой семантической рамки, оригинального или неожиданного смысла привычных контекстов» [4, с. 107–108]. Как в естественном языке слово, так и в визуальном языке эмблем каждый элемент — предмет, человек, животное или птица, детали пейзажа — становится многозначным. Встречаясь в разных сочетаниях, аналогичных контекстам употребления слов, элемент эмблематического языка подвергается «непрерывности аллегорического толкования» [3, с. 143], символизируя подчас противоположности. Соединение знакомых предметов в новое сочетание становится «определенным способом презентации или коммуникации нравственных общих мест, доктринальных или эзотерических принципов, а также философских идей» [3, с. 40]. Если обратиться к «Пути паломника», то «словесные эмблемы», которые читатель находит в тексте, можно отнести к одной из двух важнейших эмблематических групп, сложившихся в XVII в., к «сакральной эмблематике» [5, с. 14], которая восходит к Священному Писанию.

Баньяновский «Путь паломника» представляет собой именно такой текст: в книге эмблемы, не до конца сложившиеся, сменяются новыми эмблемами, подчас включающими в себя элементы, которые читатель встречал ранее, раскрывается «эмблематика, которая до конца перешла в текст» [6, с. 161]. В новом контексте меняется значение прежде использовавшегося элемента эмблемы, и от читателя требуется «интуитивное понимание и выдвижение предположений о других возможных значениях» знакомых предметов [11, р. 77]. Таким образом, по наблюдениям Е.Г. Григорьевой, реализуется функция эмблемы как особого механизма, «направленного на обучение процессу интерпретации» [1, с. 90], который приводит «к созданию готового блока культурной памяти» [1, с. 90]. Постоянная смена образов позволяет П. Дейли охарактеризовать некоторые части «Пути паломника» как «своего рода эмблематический театр, посвященный серии эмблематических кар-

тин» [13, р. 79]. Частью такого «театра» является эпизод в доме Толкователя: хозяин дома показывает своему гостю Христианину серию эмблем, порядок следования которых определяется некой религиозной идеей. Постепенное знакомство с этими эмблемами, напоминающими разыгранные сценки, «живые картины», готовит Христианина к опасному и трудному путешествию в Небесный Град.

И при жизни Баньяна, и много позже в Англии публиковались сборники эмблем, причем Баньян и сам составил сборник стихотворных эмблем для детей, называвшийся «Книга для мальчиков и девочек» (1686). Известно, что он был знаком со сборниками Дж. Уитни «Выбор эмблем» (1586), Ф. Кворлза «Эмблемы» (1635) и Дж. Уизера «Собрание эмблем, древних и современных» (1635) [20, р. 106; 18, р. 446]. Эти сборники сопровождаются предисловиями их авторов, которых также можно назвать Толкователями. Из этих кратких текстов становится понятно, какие задачи ставили перед собой те, кто должен был открывать своим читателям премудрости «аллегорического толкования любых вещей и явлений» [6, с. 143]. Интересно, что мотив духовного путешествия появляется в предисловии к самой ранней книге английских эмблем: по мнению ее автора, Джеффри Уитни, она должна была служить «распущенным людям к их исправлению, праведникам для того, чтобы им было легче идти вперед в их движении, которое ведет к Вечной Славе Божией» [44, р. i]. Иными словами, Уитни видел свою книгу как своего рода итинерарий, помогающий праведным людям на пути в Небесное Царство, что не может не напоминать о путешествии героя Баньяна и о его цели.

Сами эмблемы, по мнению авторов сборников, имеют большое значение для духовного роста христиан: это «полезные нравственные наставления, а не тени, лишённые содержания, не образы, которые недостойны того, чтобы над ними поразмыслить» [44, р. i], однако их смысл скрыт и нуждается в объяснении: «Эмблема есть ни что иное, как безмолвная притча» [41, р. 3], записанная «иероглифами» [41, р. 3], появившимися до возникновения всем известных алфавитов. По мнению Ф. Кворлза, «Что есть небеса, земля, более того, каждое творение, если не иероглифы и эмблемы Славы Божией?» [41, р. 3]. О «скрытых тайнах» [45, р. 2], о «потаенных значениях всех существующих вещей» [45, р. 2] пишет в сво-

ем предисловии и Дж. Уизер. Как он считает: «Тот, кто может разгадать для нас / Эти загадки, будет назван вторым Эдипом» [45, р. 2]. Если обобщить мнение авторов эмблематических книг о самих себе, то мы поймем, как современники могли воспринимать образ Толкователя в баньяновском «Пути паломника» в буквальном смысле: человек, способный правильно объяснить эмблему своему собеседнику, причастен к Божественным тайнам, постиг аллегорические значения различных элементов мироздания и их сочетаний, а сравнение с Эдипом, который один смог разгадать загадку Сфинкса и остаться в живых, подчеркивает и уникальность дара толкователя, и крайнюю важность его наставлений для желающих спасения души.

1. Образ Толкователя и культурно-историческая ситуация

Образ Толкователя связан только с одним эпизодом, далее этот герой нигде не появляется и не упоминается. На первый взгляд это второстепенный персонаж. Чтобы понять, какое значение мог придавать сам автор и этому эпизоду, и его главному действующему лицу, и как могли воспринять эту часть книги читатели XVII в., стоит обратиться к культурно-исторической ситуации того времени.

Религиозные потрясения XVI в., переход от католицизма к протестантизму при Генрихе VIII, от протестантизма к католицизму при его дочери Марии Тюдор и, наконец, окончательное утверждение протестантизма в Англии при королеве Елизавете I сопровождались, с одной стороны, репрессиями инакомыслящих («все эти резкие “обрубания ветвей” и перемены», по выражению П. Лейка [17, р. 57]), с другой, появлением этих самых инакомыслящих, уверенных в своей правоте и распространявших свои взгляды. Поскольку еще в правление Генриха VIII в 1526 г. появился перевод Свящ. Писания на английский язык, выполненный Уильямом Тиндейлом (работа над ним шла с 1522 г., и редактирование продолжалось до 1535 г.), каждый человек, будь то мужчина или женщина, мог читать библейские тексты и толковать их перед слушателями. Результатом свободного толкования Библии стало «резкое увеличение очень широ-

кого разнообразия религиозных течений и объединений» [17, р. 58]. По свидетельству Уильяма Аллена, обратившегося к королеве Елизавете I с посланием, касавшимся идеологического разнообразия в английском обществе конца XVI в., в Англии того времени существовали «четыре известные религии и их учителя, совершенно различные по имени, духу и учению, то есть католики, протестанты, пуритане и “главы общин Любви Божией”, а кроме того все иные мелкие секты, только что родившиеся, но уже ползающие по земле» [17, р. 58]. Сравнение мелких сект, заполонивших, по мнению Аллена, духовное пространство Англии XVI в., с пресмыкающимися или насекомыми, указывает, как кажется, на опасность такого множества разнообразных взглядов для духовного здоровья общества.

С развитием книгопечатания ситуация только усложнялась. Люди, придерживавшиеся разных, подчас диаметрально противоположных религиозных и политических взглядов, и мужчины, и женщины, могли сделать их известными всем благодаря печатному станку. По наблюдениям Н. Кибла, при жизни Дж. Баньяна количество печатной продукции возросло с 625 названий в 1639 г. (Баньяну в то время было 11 лет) до 3666 названий в 1642 г. (Баньяну всего 14 лет), а потом до 60-х гг. XVII в. количество публикаций колебалось от 1000 до 2000 в год [16, р. 13]. Ситуация была настолько удручающей, что старший современник Баньяна, священник Ричард Бакстер, писал: «Каждый невежественный, пустой ум (который обычно оценивает себя весьма высоко) пользуется свободой печати» [16, р. 13–14]. По его мнению, левеллеры, анабаптисты, квакеры, бродячие проповедники-рантеры и прочие «пустословы» «переворачивали мир вверх ногами» (Деян. 17: 6). В этих условиях возрастала ценность советов тех проповедников, чья деятельность не вела к духовному разрушению, — истинных Толкователей Свящ. Писания. Баньяну положение дел было знакомо очень хорошо: он участвовал в религиозной полемике, публикуя памфлеты против квакеров, и сам был проповедником и толкователем библейских текстов [21, р. 30]. Исходя из вышесказанного, можно предположить, что образ Толкователя для «Пути паломника» является ключевым: недаром эпизод в доме Толкователя представляет собой начальную точку долгого пути Христианина к Небесному Граду. Толкователь, по замыслу автора, должен стать тем истинным

наставником, который научит Христианина видеть скрытое значение предметов, явлений, событий окружающего мира и, таким образом, снабдит его духовным оружием, необходимым ему на его полном опасностей пути.

2. Образ Толкователя и его толкования

Издания Священного Писания на английском языке появились с начала XVI века, причем количество предпринятых переизданий было огромным, что свидетельствовало о востребованности Библии у читателей. Среди библейских историй, пользовавшихся большой известностью и в Средние века, и в Новое время оказалось история Прекрасного Иосифа, сына Иакова, проданного братьями в Египет. Так случилось, что Иосифу было дано объяснять, истолковывать сны, описания которых не только похожи на эмблемы, привычные читателям эпохи барокко, но могли стать неким образцом для Баньяна при создании его «эмблематического театра», состоявшего из «живых картин». Таков, например, сон виночерпия, прогнавшего фараона:

И рассказал главный виночерпий Иосифу сон свой и сказал ему: мне снилось, вот виноградная лоза предо мною; на лозе три ветви; она развилась, показался на ней цвет, выросли и созрели на ней ягоды; и чаша фараонова в руке у меня; я взял ягод, выжал их в чашу фараонову и подал чашу в руку фараону. И сказал ему Иосиф: вот истолкование его: три ветви — это три дня; через три дня фараон вознесет главу твою и возвратит тебя на место твое, и ты подашь чашу фараонову в руку его, по прежнему обыкновению, когда ты был у него виночерпием (Быт. 40: 9–13).

В этом и прочих сходных эпизодах английской «Библии Короля Иакова», встречаем и глагол *interpret* — «толковать, объяснять», и существительное — *interpreter* — «истолкователь», которое могло вызывать воспоминания о библейском Иосифе и о важности его толкований в жизни и отдельных людей, и всего египетского государства. На фоне библейской традиции баньяновский Толкователь выглядел достаточно естественно.

Видимо, читатели «Пути паломника» с самого начала ощущали значение эпизода в доме Толкователя, поэтому и образ Толкователя сам подвергался истолкованию. Отголоски ранних указаний на символическое значение этого образа находим в аллегорической повести Джона Митчелла «Паломница» (*The Female Pilgrim*), этот персонаж получает наименование «Просветитель»³ [39, p. 89]. С одной стороны, в этом наименовании можно увидеть намек на время, когда была создана книга, на век Просвещения, поскольку первое издание «Паломницы» вышло в свет в 1762 г., с другой, это может быть указание на деятельность персонажа — по сюжету, он несет служение учительства и, готовя паломников к трудному и опасному путешествию, сообщает им необходимые знания, но также и скрытое упоминание одного из качеств Святого Духа — просвещение душ и сердец.

Указание на символическое значение образа Толкователя находим в книге «Ключ к “Пути паломника”, составленный, чтобы помочь тем, кто восхищается этой превосходной книгой, читать ее как с пониманием и пользой, так и с немалым удовольствием» (1790). По причинам, нам не известным, автор пожелал скрыть свое имя, используя псевдоним «Андроникус», но поскольку греческое имя «Андроник» означает «победитель мужей», можно предположить, что автор «Ключа к “Пути паломника”» принадлежал к образованному священству, интересующемуся теологическими вопросами и успешно участвующему в различных богословских диспутах. Андроникус говорит о пользе «метафорического способа передачи наставлений» [23, p. iii], указывая на Баньяна как на проповедника религиозных истин, успешно применявшего «метафоры» [23, p. iii] в своих трудах, при этом он отмечает, что «читатели, которые жили в то же время, что и автор, или чрез малое время [после его смерти], могли гораздо лучше понимать многие части его аллегии, чем современные люди» [23, p. v]. Интересно, что Андроникус не использует слово «эмблема» по отношению к тексту Баньяна, что, как кажется, свидетельствует о распаде эмблематического дискурса, характерного для литературы XVII в., на излете эпохи барокко. По мнению автора «Ключа к “Пути паломника”», необходим толкователь, но теперь уже всей книги Баньяна, а не отдельных описанных в ней «метафор». В книге Андрони-

³ Enlightener.

куса кристаллизуется традиция аллегорического объяснения образа самого Толкователя в баньяновом «Пути паломника»: дом этого героя, где он показывает Христианину «Сокровища Премудрости» [23, р. 40] означает Свящ. Писание, а сам Толкователь непрямо называется «Духом Истины, Утешителем» [23, р. 40] и «Святым Духом» [23, р. 41].

К первому десятилетию XIX в. образу Толкователя уже открыто приписывали тот символический смысл, на который Андроникус только намекал. Издание «Пути паломника» 1811 г. сопровождалось комментариями «знаменитых преподобных [то есть священников. — М. Н.] Мейсона, Скотта и Бёрдера»⁴ [26, р. vi], опытных и образованных священников, протестантских теологов. В одном из комментариев к эпизоду, в котором описываются беседы Толкователя и Христианки, жены Христианина — «наставление посредством эмблем в доме Толкователя» [26, р. 25], эта мысль выражена предельно ясно: «Святой Дух, Толкователь, Который, как обещал Господь Иисус, был послан во Имя Его и ведет верующих к полноте Истины»⁵ [26, р. 25]. По мнению одного из комментаторов издания 1811 г., преподобного Мейсона, символика образа Толкователя неоднозначна: его можно понимать и как «каждого истинного толкователя Слова Божия»⁶ [26, р. 26], то есть священника или человека, получившего благословение проповедовать, и как «Блаженного Толкователя сердца Божия, Иисуса»⁷ [26, р. 26], Который, являясь Вторым Лицом Св. Троицы, равночестен Святому Духу. Другой автор комментариев, преподобный Скотт, объясняет духовный смысл образа Толкователя, который понимается как Святой Дух: «когда возрождающая сила Святого Духа сопровождает Слово, у грешников появляется желание принять предложенную им милость»⁸ [26, р. 29] и следовать по пути спасения, что и делают герои баньяновского «Пути паломника». В этих же коммен-

⁴ the celebrated reverend Messrs. Mason, Scott, and Burder.

⁵ The Holy Spirit, the Interpreter, who was promised by the Lord Jesus to be sent in His name, guides believers into all truth.

⁶ every true interpreter of God's Word.

⁷ the blessed Interpreter of God's heart, Jesus.

⁸ when the regenerating power of the Holy Spirit accompanies the Word, sinners are made willing to accept the proffered mercy.

тариях милость Святого Духа называется «просвещающей»⁹ [26, р. 33]. Такое понимание образа Толкователя сохранилось вплоть до начала XX в.: в сноске издания «Пути паломника» 1917 г., объясняющей, кто такой Толкователь, стоит: «Святой Дух» [25, р. 20].

3. «Эмблематический Театр»: путешествие Христианина и Христианки

Подтверждением такого объяснения образа Толкователя являются и сами семь эмблем, которые он показывает Христианину. Число «семь» в христианстве сакрально, в частности, оно обозначает количество даров Св. Духа. Несмотря на разрыв с католицизмом и отрицательное отношение к папе Римскому как символу этого вероисповедания (Христианину приходится проходить мимо пещеры, где некогда обитали два злобных великана, Папа и Язычник, «по причине чьей власти и тирании, были жестоко преданы смерти люди, чьи кости, кровь, прах и т. д. там лежали» [24, р. 54]), от духовного влияния католической культуры, все еще являвшейся неотъемлемой частью британского религиозного мировоззрения, избавиться было нелегко. Если обратиться к одному из известнейших богословов Позднего Средневековья Фоме Аквинскому, то обнаружим, что порядок даров Св. Духа, описанный в его труде *Summa Theologiae* (1265–1274; не завершен), и порядок, в котором Толкователь показывает Христианину эмблемы, во многом совпадают, при том что, конечно, ни имя Аквината, ни какая-либо связь с католическим вероучением не упоминаются.

Как пишет Фома Аквинский, «дар мудрости более соответствует любви, которая соединяет ум человека с Богом» [43]. Первая эмблема, которую толкователь показывает Христианину, представляет собой изображение «некого очень серьезного Мужа, висящее на стене, и вот в каком стиле оно было: Глаза сего Мужа были подняты к небу, в его руке была Лучшая из Книг, на устах его был запечатлен Закон Истины, за спиной его остался Мир; Муж сей стоял в такой позе, как если бы он обращался к людям; а над его головой парил

⁹ enlightening mercy.

Золотой Венец» [24, р. 24]. Толкователь не называет имени «Мужа» [24, р. 24], но подчеркивает и Его приверженность мудрости, воплощенной в «Лучшей из Книг» [24, р. 24], и Его любовь к людям и к тому Служению, которое он исполняет ради Бога Отца [24, р. 24]. Он просит Христианина «держатъ в уме увиденное» [24, р. 24], чтобы не поддаться во время путешествия на уговоры тех, чей «путь низводит к смерти» [24, р. 24].

Согласно Аквинату, «вера разделяет мысли любви» [43], поэтому логично, сказав о даре любви, перейти к дару веры, которая основывается на свидетельствах Евангелия («вера также говорит обо всем, содержащемся в Свящ. Писании») [43]. Вторая эмблема посвящена объяснению различия между Законом и Евангелием в их влиянии на сердце человека, символом которого становится «очень большая комната, полная пыли» [24, р. 24], то есть всех грехов, совершенных этим человеком. Муж, символизирующий Закон, не может справиться с пылью греха, тогда как Девица, означающая Евангелие, побрызгала комнату водой благодати Божией и легко вымела всю пыль; «душа очистилась посредством Веры» [24, р. 25] в Евангелие.

Действие третьей эмблемы происходит «в маленькой комнате, где сидели два ребенка, каждый на своем стуле» [24, р. 25]. Имена детей — «Страсть» и «Терпение» — и их поведение («Страсть» выказывает недовольство тем что его требования не удовлетворяются немедленно, тогда как «Терпение» разумно предпочитает ждать, сколько необходимо) отсылают нас к рассуждениям Фомы Аквиского о даре разума, связанном с даром умеренности: «без разума <...> умеренность не добродетель» [43], «разумный человек есть тот, кто выказывает правильное суждение» [43]. Глядя на детей, Христианин убеждается в том, что «Терпение наиболее премудро» [24, р. 26], показывая, таким образом, что и он сам является «разумным человеком».

Четвертая эмблема воспринимается как развитие темы второй эмблемы: она посвящена действию благодати Божией, «не прекращающемуся в сердце человека» [24, р. 27]. Христианин был приведен «в место, где огонь горел у стены, и некий человек, стоявший рядом, заливал огонь большим количеством воды, однако огонь горел жарче и поднимался выше» [24, р. 27]. На вопрос Христианина «Что это значит?» [24, р. 27]

Толкователь отвечает: «Этот огонь есть труд Благодати, который совершается в сердце; тот, кто льет воду на огонь, чтобы погасить и уничтожить его, есть диавол» [24, р. 27]. Причина того, что огонь все разгорается, та, что за стеной стоял «Человек с Сосудом Елея, из которого он также льет в огонь, но скрытно» [24, р. 27]. По объяснению Толкователя, этот Человек есть Христос, Который «Елеем Своей Благодати продолжает труд, который уже начался в сердце» [24, р. 27]. О «всех духовных вещах, обретенных благодаря невидимой благодати» [43], писал и Фома Аквинский.

Среди «живых эмблем», которые Толкователь показывает Христианину, есть аллегорическое изображение пути в Небесный Иерусалим. Христианин увидел прекрасный дворец и толпу людей, стоящих перед ним, но не решающихся войти, поскольку вход во дворец охраняли вооруженные воины, внушающие им страх. Стоит здесь снова вспомнить Аквината, который уделял большое внимание дару стойкости, соединенной с храбростью: «человек боится, когда он дрожит от одной мысли о вооруженном столкновении, и все же он не настолько напуган в глубине души, чтобы не взять себя в руки и не набраться смелости» [43]. Христианин увидел, как один человек из толпы, надев доспехи и взяв в руки меч, вступил в бой с вооруженными стражами, победил их и был принят как равный хозяевами дворца [24, р. 27–28]. Эта аллегория, изображающая путь христианского воина, позже у Баньяна отразится в сцене снаряжения Христианина на битву с Аполлионом в Прекрасном Дворце [24, р. 46].

Благодаря пятой эмблеме Христианин постиг смысл своего путешествия и стал просить, чтобы Толкователь отпустил его в путь. Однако Толкователь посчитал, что Христианину нужно увидеть еще две эмблемы. Их можно назвать эмблемами-предупреждениями.

Местом действия шестой «живой эмблемы» становится «очень темная комната, где сидел человек в железной клетке» [24, р. 28]. Человек в клетке служит символом отчаяния: он казался «очень печальным: он сидел, опустив глаза в землю, руки его были сложены на груди, и он вздыхал так, как если бы у него вот-вот разорвется сердце» [24, р. 28]. На вопрос Христианина этот человек ответил, что он был наставником, известным «в своих собственных глазах и в глазах окружающих» [24, р. 28], но был предан страстям и не боролся с ними

и так «ожесточил свое сердце, что <...> не может раскаяться» [24, р. 28]. Отвернувшись от веры, проповедовавшей отказ от страстей, несчастный потерял надежду на спасение, ведь, согласно Аквинату, именно «вера порождает надежду» [43]. Толкователь сказал Христиану: «Помни несчастье этого человека, пусть оно будет для тебя вечным предостережением!» [24, р. 28].

Чтобы показать Христианину седьмую эмблему, Толкователь приводит его «в покой, где некто поднимался с постели, и когда он надевал свое платье, он дрожал и трясся» [24, р. 29]. На вопрос Христианина, почему он так ведет себя, человек рассказал, что во сне он увидел Страшный Суд и видение ада, гораздо более яркое, чем видение рая. Собеседник рассказывает Христианину, что повергло его в такой ужас: «бездонная яма разверзлась прямо около того места, где я стоял; из ее жерла с ужасным шумом вышло обилие дыма и огненные угли» [24, р. 29]. Собеседник боится оказаться в аду за свои грехи и присоединиться к грешникам: ведь они даже «в аду сохраняют свою злую волю, отвращающуюся от Божия правосудия» [43], которое, по мнению Аквината, сочетается с даром страха Божия.

Перед тем как отпустить Христианина в далекий путь, Толкователь говорит ему: «Держи все увиденное в памяти, чтобы оно служило тебе стрекалом для твоих боков, чтобы подгонять тебя вперед по пути, по которому ты должен идти» [24, р. 29]. «Все увиденное» [24, р. 29] нужно помнить, поскольку оно описывает ежедневную внутреннюю жизнь христианина, определяя ее нормы и правила.

Когда спустя несколько лет, в 1684 г., Баньян выпустил продолжение «Пути паломника», посвященное путешествию Христианки (*Christiana*), он включил эпизод в доме Толкователя и в это свое повествование. Чтобы не повторяться, Баньян пишет, что Толкователь «показал им [паломникам] то, что Христианин, муж Христианки, видел некоторое время назад»¹⁰ [24, р. 164], но из всех «живых картин» называет только три: «человек в клетке, человек и его сон, человек, который проложил себе путь мечом среди врагов»¹¹ [24, р. 164], и «кар-

¹⁰ showed them what Christian, Christiana's husband, had seen some time before.

¹¹ the man in the cage, the man and his dream, the man that cut his way

тина величайшего из всех мужей»¹² [24, р. 164], то есть изображение Христа, которое Христианин увидел первым.

Толкователь показывает Христианке и эмблемы, предназначенные для женщин, однако при внимательном рассмотрении оказывается, что их содержание перекликается или повторяет содержание и даже порядок эмблем из Первой части. Так, первая «живая картина» из Второй части «Пути паломника» представляет собой «человека с граблями в руках, который никуда не мог глядеть, кроме как вниз»¹³ [24, р. 164], а рядом с ним «некого Мужа над его головой с небесным венцом в руке, который предлагал ему этот венец в обмен на грабли»¹⁴ [24, р. 164]. При этом оказывается, что человек с граблями «подгребал к себе солому, палочки и пыль с пола»¹⁵ [24, р. 164], но не обращал внимания на небесный венец. Эта эмблема противоположна по смыслу той картине, которую созерцал Христианин: на ней был изображен некий муж, устремивший глаза к небу и не ценящий тех богатств, которые лежат у него под ногами, то есть эта пара эмблем изображает человека духовного, который, по мысли Баньяна и его современников, понятен мужчинам, и по его пути способен следовать христианин, и человека плотского, живущего повседневными пустячными заботами, которые понятны женщинам, и не заботящегося о высоком. И восклицание Христианки подтверждает подобную особенность просвещения женщин: «О, избавьте меня от этих граблей!»¹⁶ [24, р. 165].

Вторая эмблема, которую Толкователь показал Христианке, соотносится со второй эмблемой Первой части, смысл которой мог пониматься, как борьба с грехом. Христианка и ее спутники приходят в очень красивую комнату, единственным недостатком которой является уродливый ядовитый паук. Если в Первой части «Пути паломника» вторая «живая картина» изображает мужчину и девушку, очищающих комнату от

through his enemies.

¹² the picture of the biggest of them all.

¹³ man that could look no way but downwards, with a muck-rake in his hand.

¹⁴ one over His head with a celestial crown in His hand, and proffered him that crown for his muck-rake.

¹⁵ raked to himself the straws, the small sticks, and dust of the floor.

¹⁶ O deliver me from this muck-rake!

пыли и грязи, то во Второй части символом грехов стал паук на стене чистой комнаты. Толкователь говорит: «как ты полна яда любого вида греха, и все же ты можешь изловить его рукой веры»¹⁷ [24, р. 165].

Третья эмблема, которая в Первой части соответствует сцене, где читатель видит двоих детей, безрассудного ребенка Стрась и рассудительного Терпение, изображает курицу с цыплятами, один из которых разумен. Стремление к небу, которое должна испытывать каждая христианка, изображается в понятных женщине образах: «один из цыплят подошел к корыту, чтоб попить, и всякий раз, когда он пил, он поднимал голову и устремлял глаза к небу»¹⁸ [24, р. 166]. Комментарий Толкователя гласит: «Смотрите <...>, что делает этот маленький цыпленок, и учитесь у него признавать, откуда приходят к вам милости, и смотрите ввысь, принимая их»¹⁹ [24, р. 166].

Начиная с Четвертой эмблемы, обнаруживаем расхождение в составе эмблем Первой и Второй части. Оставшиеся эмблемы Второй части рассчитаны на женское восприятие, хотя и не все они рисуют идиллические картинки. Каждая из оставшихся пяти «живых картин» рассказывает о какой-либо христианской добродетели или качестве. Так, Четвертая эмблема изображает мясника на бойне, режущего и свежую овцу [24, р. 166], и должна учить кротости и смирению. Пятая эмблема, изображающая сад, учит миру: «Цветы разнятся высотой, особенностями, и цветом, и запахом, и полезными качествами; и одни цветы лучше других; и также, где садовник посадил их, там они и стоят, и не враждуют друг с другом»²⁰ [24, р. 167]. Смысл Шестой эмблемы, изображающей поля, где часть посевов лишилась колосьев, так что в поле осталась одна солома, состоит в том, чтобы стремить-

¹⁷ how full of the venom of sin soever you be, yet you may, by the hand of faith, lay hold of.

¹⁸ one of the chickens went to the trough to drink, and every time she drank, she lift up her head, and her eyes towards Heaven.

¹⁹ See <...>, what this little chick doth, and learn of her to acknowledge whence your mercies come, by receiving them with looking up.

²⁰ The flowers are diverse in stature, in quality, and colour, and smell, and virtue; and some are better than some; also where the gardener hath set them, there they stand, and quarrel not with one another.

ся приносить плод. Ответ на то, что нужно делать с соломой, дает сама Христианка, исходя из опыта своей жизни: «Часть соломы сожгите, а из другой части сделайте удобрение»²¹ [24, р. 167]. Толкователь же открывает ей скрытый смысл ее собственных слов: «Плод, видите ли, это то, чего вы ищете, и по причине отсутствия плодов вы обрекаете солому огню и делаете ее подстилкой под ногами людей: берегитесь, чтобы этими словами вы не осудили самих себя»²² [24, р. 167]. Седьмая эмблема, «маленькая малиновка с огромным пауком в клюве»²³ [24, р. 167], символизирует лицемеров, которые внешне привлекательны, но внутренне «упиваются беззаконием и глотают грех, как воду»²⁴ [24, р. 167].

Между Седьмой и Восьмой эмблемами Толкователь приносит четырнадцать максим в стиле Притчей Соломоновых, например, «Чем жирнее свинья, тем больше она жаждет грязи; чем жирнее бык, тем веселее он идет на убой; и чем более здоров полнокровный человек, тем более он склонен ко злу»²⁵ [24, р. 167–168], «Одна протечка потопит корабль, один грех погубит грешника»²⁶ [24, р. 168], «Тот, кто живет в грехе и ждет счастья после смерти, похож на того, кто сеет плевелы и думает наполнить свой амбар пшеницей или ячменем»²⁷ [24, р. 168].

Последняя, Восьмая, эмблема, «дерево, сердцевина которого вся сгнила и превратилась в труху, и в то же время оно росло и было покрыто листьями»²⁸ [24, р. 168], символизирует людей, чье «сердце не годно ни на что, кроме как служить трутом для

²¹ Burn some, and make muck of the rest.

²² Fruit, you see, is that thing you look for, and for want of that you condemn it to the fire, and to be trodden under foot of men: beware that in this you condemn not yourselves.

²³ a little robin with a great spider in his mouth.

²⁴ drink iniquity, and swallow down sin like water.

²⁵ The fatter the sow is, the more she desires the mire; the fatter the ox is, the more gamesomely he goes to the slaughter; and the more healthy the lusty man is, the more prone he is unto evil.

²⁶ One leak will sink a ship; and one sin will destroy a sinner.

²⁷ He that lives in sin, and looks for happiness hereafter, is like him that soweth cockle, and thinks to fill his barn with wheat or barley.

²⁸ a tree, whose inside was all rotten and gone, and yet it grew and had leaves.

диаволовой трутницы»²⁹ [24, р. 168]. Две последние эмблемы, как и последние эмблемы Первой части, играют роль предупреждения тем, кто получает наставления перед опасным путешествием.

«Живые картины» «Пути паломника» и его продолжения составляют своего рода диптих, влияние которого ощущается в некоторых пересказах баньяновского текста, например, в «Паломнице» Джона Митчелла, о чем будет сказано ниже.

4. «Эмблематический театр» в адаптациях «Пути паломника» для детей

В начале XIX в. не только продолжал издаваться исходный текст «Пути паломника», но появились и переработки, облегчавшие его восприятие читателями. Эпоха риторического мышления, «инструментом» [6, с. 142], которого служила эмблема, уходила в прошлое. Процесс упрощения, адаптации коснулся разных фрагментов баньяновского текста, в том числе и эпизодов, содержащих описание эмблем.

В XIX в. «Путь паломника» прочно вошел в круг детского чтения, но очень скоро стало ясно, что словесная оболочка книги слишком сложна для понимания детей. Чтобы приспособить классическое произведение к уровню восприятия юных читателей, существовали две возможности, и обе они были использованы: осовременивание лексики и сокращение неясных или неинтересных для детей эпизодов, соответствующее понятиям *abridgement* — «краткое изложение» — и *editing* — «редактирование», при сохранении общего содержания произведения; и литературный пересказ, изменяющий текст, но не настолько, чтобы его элементы не служили аллюзиями на баньяновский «Путь паломника», который называют *adaptation* — «адаптация» — или *retelling* — «пересказ».

1) Издание Джона Таунсенда 1806 г.

Священник и миссионер Джон Таунсенд, издавший в 1806 г. первую переработку баньяновской книги для юных читателей, не стал подробно писать о том, как он работал над исходным текстом, чтобы получить произведение, доступное ученикам

²⁹ heart good for nothing but to be tinder for the devil's tinderbox.

воскресных школ. Однако анализ эпизода в доме Толкователя позволяет увидеть, какой смысл Таунсенд вкладывал в слова *abridgement* [27, p. 10] — «сокращение» — и, не вдаваясь в детали, поясняет, что он имеет в виду: «исключение некоторых более неясных отрывков текста и некоторое осовременивание языка»³⁰ [27, p. 10].

«Сокращения» Таунсенда коснулись в первую очередь мини-сюжета, который разворачивается в пределах эпизода в доме Толкователя. Вместо семи эмблем хозяин дома показывает Христианину только шесть, причем исключенной оказалась самая яркая и зрелищная Пятая эмблема, в которой некий человек, взяв меч, с боем входит в прекрасный дворец. Можно предположить, что Таунсенд, священник, заботившийся о глухонемых детях, скорее всего, принадлежавших к низшим слоям общества, посчитал начальный смысл этой эмблемы — аллегорическое изображение пути в Небесный Град со всеми его трудностями и опасностями — неявным для своих подопечных, а также для учеников воскресных школ, происходящих из бедных семей, ведь поведение героя этой эмблемы можно было толковать и в негативном ключе: отвагу можно было понимать как дерзость, стремление всеми силами пробиться во дворец как гордыню, отсутствие смирения, желание занять положение, не подобающее происхождению. Остальные шесть эмблем образовали новый цикл, прививая читателям любовь к Богу, очищение сердца от грехов, терпение, постоянное хранение в сердце благодати Божией, борьбу с мирскими увлечениями и страстями, страх Божий. Все эти качества как нельзя лучше подходили ученикам воскресных школ, как глухонемым, так и здоровым детям бедняков, которые должны были заниматься тяжелым физическим трудом или идти в услужение.

Но и большинство сохранных в пересказе эмблем и их объяснений подверглось сокращению. Так, например, хотя Таунсенд почти не меняет описание Первой эмблемы, он опускает те части описания, отсутствие которых не мешает пониманию и логически может быть восстановлено из контекста:

³⁰ omitting some of the more obscure passages and a little modernizing the language.

<p><i>Christian saw a Picture of a very grave Person hang up against the wall, and this was the fashion of it, It had eyes lift up to Heaven, the best of Books in its hand, the Law of Truth was written upon its lips...</i> [24, p. 24]</p>	<p>Christian saw the picture of a very grave person. It had eyes lifted up to heaven, the best of books in his hand, the law of truth was written upon his lips... [27, p. 34]</p>
<p>Христианин увидел картину, изображающую весьма величественного мужа, висящую на стене, и вот как она выглядела: Сей Муж возвел очи к Небу, в руке у него была лучшая из Книг, и Закон Истины был написан у Него на устах...</p>	<p>Христианин увидел картину, изображающую весьма величественного мужа. Сей Муж возвел очи к Небу, в руке у него была лучшая из Книг, и Закон Истины был написан у Него на устах...</p>

Таунсенд, видимо, полагался на жизненный опыт читательской аудитории. Даже самый бедный ребенок, посещающий службу по воскресеньям, мог видеть на стенах в церкви священные изображения, пусть и малочисленные, а дома дешевые литографии благочестивого содержания. Объяснения, сопровождающие эмблемы, напротив, подверглись значительному сокращению. Так, объяснение к Первой эмблеме сокращено вдвое, опущены рассуждения о многообразных проявлениях воли Божией в жизни людей, и единственным отражением заботы Христа о человеке, о котором, по мнению Таунсенда, нужно было знать его читателям, является сопровождение христианина (как героя книги, так и читателя) к Небесному Граду: «Муж, который изображен на Картине, есть твой Проводник по всем труднопроходимым местам, которые тебе могут встретиться на пути»³¹ [24, p. 24; 27, p. 34]. При этом текст Баньяна остается практически без изменений. Объяснение ко Второй эмблеме, включает частичный пересказ ее описания, вероятно, для того чтобы аллегорические значения в сознании читателя прочно ассоциировались с их словесно-визуальными образами, например:

³¹ the Man whose Picture this is, is <...> thy Guide in all difficult places thou mayest meet with in the way.

<p><...> when the Gospel comes in the sweet and precious influences thereof to the heart, then I say, even as thou sawest the Damsel lay the dust by sprinkling the Floor with Water, so is sin vanquished and subdued, and the soul made clean, through the Faith of it; and consequently fit for the King of Glory to inhabit [24, p. 25].</p>	<p>But when the gospel comes in the sweet and precious influences thereof to the heart, then is sin vanquished, and the soul made clean through faith, and consequently fit for the king of glory to inhabit [27, p. 35].</p>
<p><...> когда Евангелие приходит в своего виде сладостного и драгоценного влияния на сердце, тогда, скажу я, когда ты увидел Деву, которая помогла пыли осесть, побрызгав пол водой, так и грех побежден и подчинен, и душа очищена посредством веры в Евангелие, и, следовательно, душа делается пригодной для того, чтобы Царь Славы обитал в ней.</p>	<p>Но когда Евангелие приходит в своего виде сладостного и драгоценного влияния на сердце, тогда и грех побежден и подчинен, и душа очищена посредством веры в Евангелие, и, следовательно, душа делается пригодной для того, чтобы Царь Славы обитал в ней.</p>

Таунсенд опускает образ, который, видимо, хорошо знаком его читательской аудитории, и напрямую связывает воздействие чтения евангельских текстов и освобождения души от грехов. Для тех читателей, которым предназначалась его книга, либо глухонемых детей и подростков, либо бедняков, текст должен был быть по возможности простым и ясным, яркий и наглядный баньяновский образ, видимо, отвлекал внимание и мешал установить логическую связь между началом и концом длинного предложения.

Осовременивая язык «Пути паломника», Таунсенд видит перед собой две возможности. Одна из них состоит в том, чтобы опустить слово, которое можно рассматривать либо как избыточное, либо как не соответствующее по значению. Человек, сидящий в клетке, говорит о себе: *I was once a fair and flourishing Professor* [24, p. 28–29] — «Некогда я был процветающим наставником с хорошей репутацией», где прилагательное *fair* может быть понято и как «честный», и как «красивый». В своем пересказе Таунсенд оставляет лишь *flourishing* — «процветающий». Другая возможность заключается в замене устаревших слов и выражений более современными. В описании Страшного

Суда говорится: *it thundred and lightned in most fearful wise* [24, p. 30] — «самым устрашающим образом гремел гром и блистала молния». Устаревшее выражение *in most fearful wise* было заменено Таунсендом на современное и понятное его читателям *fearfully* [27, p. 40].

2) Издание Мэри Годолфин 1884 г.

Адаптация, которая имела совершенно определенную цель — познакомить с классическим произведением как юных читателей, которым был труден оригинал, так и людей, овладевающих грамотой в зрелом возрасте, была сделана американкой Мэри Годолфин, автором нескольких адаптированных произведений для школьных нужд. Адаптация «Пути паломника», вышедшая в свет в 1884 г., пользовалась таким успехом, что ее экземпляры, «как обнаружилось, были полезны как школьные награды»³² [34]. Принцип адаптации, примененный Годолфин, состоит в замене всех многосложных слов в «Пути паломника» односложными, но ей также пришлось упростить структуру произведения. При этом пострадал и «эмблематический театр». Из семи эмблем Годолфин оставляет только две первые, которые сами по себе могут составить замкнутый цикл. Объяснения, которые сопровождают первую эмблему — изображение некого Мужа, очень сокращены, остается лишь указание на то, что Он будет Проводником Христианина в Небесный Град.

to be thy Guide in all difficult places thou mayest meet with in the way : wherefore take good heed to what I have shewed thee, and bear well in thy mind what thou hast seen; lest in thy Journey, thou meet with some that pretend to lead thee right, but their way goes down to death [24, p. 24].	to be your sole guide when you can not find your way to the land to which you go; so take good heed to what I have shown you, lest you meet with some who would feign to lead you right; but their way goes down to death [34].
---	---

³² have been found useful as Prizes in Schools.

быть твоим проводником по всем труднопроходимым местам, в которые ты можешь попасть по пути; потому обратите пристальное внимание на то, что я показал тебе, и держать в уме все, что ты увидел; чтобы во время твоего путешествия ты не встретился с некими людьми, которые притворяются, что ведут тебя по правильному пути, но их путь низводит к смерти.	быть твоим единственным проводником, когда ты не можешь найти дорогу в страну, куда ты идешь; потому обратите пристальное внимание на то, что я показал тебе, чтобы во время твоего путешествия ты не встретился с некими людьми, которые притворяются, что ведут тебя по правильному пути, но их путь низводит к смерти.
--	---

Анализ текста отсылает нас к «Предисловию» Лэмов: Мэри Годолфин заменяет сложное для понимания словосочетание *in all difficult places thou mayest meet with in the way* [24, p. 24] — «во всех труднопроходимых местах, в которые ты можешь попасть по пути» — гораздо более простым, но выражающим ту же идею: *when you can not find your way* [34] — «когда ты не можешь найти дорогу»; вместо устаревших грамматических форм, например, *thee, thy, shewed*, употребляются их новые варианты: *you, your, shown*; опущены значительные фрагменты текста, но так, чтобы основная мысль текста была сохранена.

В кратком цикле из двух эмблем, которые оставляет в своей адаптации Годолфин, вторая может пониматься двояко: и как указание на разницу между Законом и Евангелием и как необходимость борьбы с грехом, что отсылает нас ко Второй эмблеме Второй части. Общий смысл, который баньянов «эмблематический театр» доносит до читателя, оказывается довольно простым: Проводником в Небесное Царство для христианина является Христос, а условием достижения вечного блаженства становится очищение сердца от грехов.

3) Издание Джессе Лаймана Хёрлбата 1909 г.

Джессе Лайман Хёрлбат, также американец, создал свою версию баньяновой книги, название которой прямо отражает цель издания: «Путь паломника», который может прочесть каждый ребенок». Это издание было опубликовано в 1909 г. Читателем этой книги должен был стать «каждый десятилет-

ний ребенок»³³ [31, р. 6]. Принципы, в соответствии с которыми был изменен текст, формулируются следующим образом: «изменить слова там и сям на более простые, и опустить все беседы и споры касательно предметов, относящихся к области [христианского] учения»³⁴ [31, р. 6], чтобы «сделать ее [книгу] простой и интересной для детей»³⁵ [31, р. 6]. В отличие от Годолфин Хёрлбат не исключает из текста устаревшие грамматические формы, хотя и заменяет непонятные слова на их современные синонимы. Все семь «живых картин» Первой части «Пути паломника» сохранены, но внесено важное структурное изменение: весь текст книги разделен на главы, чего не было в баньяновском тексте, но и внутри глав некоторые фрагменты текста выделяются особо. Так, среди всех семи эмблем выделяется видение о Страшном Суде, имеющее заголовок «Сон о Суде»³⁶ [31, р. 47], привлекая к себе наибольшее внимание. Ребенок, читающий «Путь паломника» в редакции Хёрлбата, должен сосредоточиться на том, какая участь ожидает его после смерти и как не попасть в положение человека, пересказывающего свой сон: «Моя совесть <...> беспокоила меня, и пока я раздумывал, Судия все время смотрел на меня, и на Его Лике отражался гнев»³⁷ [31, р. 48].

4) Издание Мэри МакГрегор 1910 г.

Британская писательница Мэри МакГрегор опубликовала свой литературный пересказ в 1910 г. Как и в случае Хёрлбата, цель переделки МакГрегор ясна из названия книги: «Путь паломника», рассказанный детям»³⁸ [38], а также из небольшого предисловия, где говорится: «В эту маленькую книжечку я записала приключения, которые заинтересуют мальчиков и девочек, и это заставит их захотеть прочесть сон

³³ every child ten years old.

³⁴ to change the words here and there to simpler ones, and to omit all the conversations and arguments concerning subjects belonging to the field of doctrine.

³⁵ to make it plain and interesting to children.

³⁶ The Dream of the Judgement.

³⁷ My conscience, too, troubled me; and, as I thought, the judge had always His eye upon me, showing anger in His countenance.

³⁸ *The Pilgrim's Progress, told to the Children*

Баньяна полностью, когда они подрастут»³⁹ [38, р. 2]. Слово «приключения»⁴⁰ [38, р. 2] в случае МакГрегора является ключевым. Из семи эмблем она оставляет лишь пять, с первой по пятую. С одной стороны, это яркие, зрелищные «живые картины», изображающие либо действия, знакомые практически каждому ребенку: подметание пола, детские капризы, попытки погасить огонь, — либо ситуацию, о которой ребенок мог бы прочесть в сказке: сражение около прекрасного дворца. Тексты эмблем сокращены, объяснения упрощены и однозначны. Так, например, смысл Второй эмблемы кратко излагается, как: «Комната похожа на сердце дурного человека. Пыль — его грех, а девица, которая брызгает водой, — Евангелие»⁴¹ [38, р. 10]. Как и Хёрлбат, Мэри МакГрегор оставляет в тексте устаревшие грамматические формы, но только такие, которые можно легко понять. Так, например, Толкователь приглашает Христианина в дом со словами: «Войди, и я покажу тебе (*thee*) то, что поможет тебе (*thee*)»⁴² [38, р. 10]. Описание картины, на которой изображен «очень серьезный муж»⁴³ [38, р. 10], в сокращенном виде по содержанию несколько выбивается из ряда эмблем, но при этом рассказ Толкователя соотносится со всем сюжетом книги, рассказывающей «о путешествии и приключениях паломника и его спутников»⁴⁴ [38, р. 2].

5) «Иллюстрированный “Путь паломника”» (1960 г.)

«Иллюстрированный “Путь паломника”» (1960) был рассчитан на читателей, которые сосредотачиваются на картинках в книге, но текст должен быть очень простым, он скорее должен дублировать изображенное, а не дополнять его. Так, например, абзац из баньянова текста, в котором описывается, как семья и соседи пытались остановить Христианина, убегающего из

³⁹ Into this little book I have copied the adventures that will interest boys and girls, and that will make them want to read the whole of Bunyan's dream when they grow older.

⁴⁰ adventures.

⁴¹ This parlour is like the heart of an evil man. The dust is his sin, and the damsel that sprinkles the water is the Gospel.

⁴² Come in, and I will show thee what will help thee.

⁴³ a very grave person.

⁴⁴ about the journey and adventures of a pilgrim and his companions.

Града Разрушения, в «Иллюстрированном “Пути паломника”» превращается в предложение: «Сговорчивый и Упрямый побежали за ним» [40, р. 20]. Все эмблемы из эпизода в доме Толкователя сохранены в этом издании и приводятся в том же порядке, в котором они включены в текст-источник, однако их аллегоричность почти не ощущается. Изображения, сопровождающиеся очень простым с почти зрения лексики и синтаксиса текстом, воспринимаются скорее как реалистические зарисовки.

5. Литературные пересказы XVIII–XIX вв.

Как говорилось выше, второй возможностью изменения классического текста был литературный пересказ. Согласно К. Гарретту, «список адаптаций и продолжений “Пути паломника” насчитывает сотни книг, которые были созданы за последние три столетия» [14, р. 17].

1) «Паломница» Джона Митчелла (1762 г.)

Одним из ранних пересказов является «Паломница» Джона Митчелла, впервые напечатанная в 1762 г. В предисловии к своему сочинению Митчелл отмечает:

Возможно, некоторые скажут, что я позаимствовал большую часть того, что я написал, у мистера Баньяна. Признаюсь, что его «Путь паломника» был немного полезен мне в указании пути моей Паломницы; но что до грабежа у него, при беспристрастном изучении можно обнаружить, что я этого не делал⁴⁵ [39, р. v].

Тем не менее, взяв за образец баньяновский «Путь паломника», Митчелл заимствует довольно много: и основные вехи сюжета, и отдельные фрагменты повествования отсылают читателя к путешествию не только Христианина, но и Христианки. Одним из эпизодов, во многом заимствованных у Баньяна, оказался и тот, который посвящен пребыванию Паломницы в

⁴⁵ Perhaps some will say, that I have borrowed a great part of what I have wrote from Mr. Bunyan. I confess that his Pilgrim's Progress was of some use to me in pointing out the way for my Pilgrim; but as to pirating from him, it may be found upon an impartial examination, I have not.

доме «Просветителя (которого некоторые люди называют Толкователем)»⁴⁶ [39, p. 89].

Анализ текста V главы митчелловой «Паломницы» обнаруживает стратегию, которая в полной мере будет реализована только в XXI в., а именно: переработка двух частей «Пути Паломника» — путешествий Христианина и Христианки — для создания единого текста. У Митчелла подобное соединение двух текстов еще не выглядит естественным, отсылки к той или иной части «Пути паломника» недвусмысленны. Все эмблемы, которые Просветитель показывает паломнице по имени Хепсиба, делятся на две части. Источником первой группы эмблем является природа, окружающий мир. Просветитель дает наставления Хепсибе, прогуливаясь с ней в прекрасном саду, который, вероятно, должен вызывать в памяти читателя Райский Сад. Образность всех «живых картин», которые Хепсиба видит в саду, заимствована из повседневной жизни простолюдинки: это сцены, которые она могла бы наблюдать в реальной жизни, что отсылает нас к эмблемам из второй части «Пути паломника», посвященной путешествию Христианки. Прогуливаясь по саду, Хепсиба видит «горшечника, занятого своим делом»⁴⁷ [39, p. 99], может «наблюдать за трудами садовника»⁴⁸ [39, p. 102], однако не только люди, но и природные объекты, деревья, животные сообщают некие знания паломнице. Так, Просветитель предлагает Хепсибе оценить качество воды в «источнике, который находился в середине сада, постоянно изливая кристально чистую воду»⁴⁹ [39, p. 103], а позже сравнить ее с водой из другого источника, где вода была «тошнотворная»⁵⁰ [39, p. 107], «темная»⁵¹ [39, p. 107] и «грязная»⁵² [39, p. 107]. Все, что видит в саду и около него паломница: «плодовое дерево в полном цвету»⁵³ [39,

⁴⁶ Enlightener (by some called the Interpreter).

⁴⁷ a potter busy at his employ.

⁴⁸ observe the procedure of the gardener.

⁴⁹ a fountain that was in the middle of the garden, which was perpetually issuing forth crystal water.

⁵⁰ nauseous.

⁵¹ black.

⁵² muddy.

⁵³ a fruit tree in full bloom.

р. 104], «крот, поднимающий землю в виде холмика»⁵⁴ [39, р. 105], овцы на лугу, жаба в теплице, «ястреб»⁵⁵ [39, р. 108], который «яростно <...> преследует <...> невинную голубку»⁵⁶ [39, р. 108], — все имеет скрытый смысл, который Просветитель открывает Хепсиге. Так, образ горшечника должен напоминать читателю, хорошо знакомому со Священным Писанием, о Боге-Творце, создавшем человека из глины, а действия этого удивительного горшечника («он лепил некоторые из своих сосудов в очень изысканной манере <...>; и, закончив, ставил их по правую руку <...>; в то время как казалось, что он мало обращал внимания на то, как он лепил те, которые он ставил по левую руку»⁵⁷ [39, р. 99]) отсылают читателя к цитате из Евангелия от Матфея (Мф. 25: 32–33), где говорится о Страшном Суде, во время которого праведники встают по правую руку от Судии, а грешники по левую.

Цветущее плодовое дерево, теряющее цветки, также преподает Хепсиге урок, который она понимает сама: «те, которые опадают, всего лишь пустоцветы, которые никогда не дойдут до совершенства»⁵⁸ [39, р. 105], а Просветитель своими словами дополняет ее догадку: «это истинная картина, изображающая многих, которые отправляются в паломничество; сначала кажется, что они обещают выдержать до конца, но спустя некоторое время они оставляют все, и их больше не видно; в то время как остальные стойко держатся до конца и завоевывают награду»⁵⁹ [39, р. 105].

Крот должен напоминать Хепсиге о том, что некоторые люди не делают ни одного движения без того, чтобы «не при-

⁵⁴ a mole heaving up the earth.

⁵⁵ hawk.

⁵⁶ furiously he pursues that innocent dove.

⁵⁷ he formed some of his vessels in a most exquisite order <...>; and when finished, he set them at his right hand <...>; whilst those that he set on his left hand, he appeared to take little regard how he formed.

⁵⁸ those which fall off are only false ones, which would never arrive to any perfection.

⁵⁹ this is the very picture of many that set out on pilgrimage at their first onset they seem to bid very fair to hold out to the end; but after a while they relinquish all, and no more is to be seen of them, whilst others persevere to the end and gain the prize.

чинить зло»⁶⁰ [39, р. 105], «прекрасное стадо овец»⁶¹ [39, р. 106] символизирует паломников, «грязная»⁶² жаба [39, р. 106] напоминает о враге рода человеческого. Позже Просветитель расскажет Хепсиге о хозяине соседнего, запущенного, сада, заросшего сорняками и населенного «в изобилии змеями и гадюками»⁶³ [39, р. 105], хозяином которого, как можно догадаться, также является диавол.

Эмблема, отсылающая читателя к путешествию Христианина, идет второй в ряду эмблем первой группы: Просветитель показал Хепсиге «глубокую яму, дно которой покрыто грязью и илом»⁶⁴ [39, р. 100]. Паломница увидела на дне ямы человека, барахтающегося в грязи, и близкого к смерти. Обстоятельства «живой картины» напоминают развитие ситуации в эпизоде, рассказывающем о Топпи Уныния из «Пути паломника» [24, р. 12]. В отличие от баньяновского текста во второй эмблеме Митчелла видим двух спасителей несчастного: один лишь говорит и не предпринимает никаких действий, другой помогает ему выбраться из ямы, возвращает ему слух, зрение, физические силы. Вывод Просветителя выражен пословицей: «Друг познается в беде»⁶⁵ [39, р. 102]. Объединяя первую и вторую эмблемы, Просветитель советует Хепсиге рассказывать их содержание «любим паломникам, встреченным на пути, которые их не видели»⁶⁶ [39, р. 102].

Первая группа эмблем, очевидно, созданная по образцу «живых картин» из путешествия Христианки, готовит Хепсигу к восприятию более сложных понятий, относящихся к области понимания человеческих характеров. И обстановка для такого уровня просвещения должна быть иной — не сад, а картинная галерея в доме Просветителя. Между двумя группами эмблем связкой служит пересказ двух баньяновских «живых картин»: одной из путешествия Христианки, представляющей человека с граблями, интересующегося только земными, мелочными заботами, и другой, отважного воина из знаменитой Пятой эм-

⁶⁰ without doing mischief.

⁶¹ a fine flock of sheep.

⁶² filthy.

⁶³ snakes and adders in abundance.

⁶⁴ a deep pit, the bottom of which was covered with slime and filth.

⁶⁵ A friend in need is a friend indeed.

⁶⁶ any pilgrims upon the road that have not seen them.

блемы, которую Толкователь показывал Христианину. Эти эмблемы указывают два пути, которые может выбрать человек: либо отвергнуть небесную награду и погрязнуть в мирских мелочах, либо, преодолевая сопротивление врагов, стремиться в Небесное Царство. Осмыслив увиденное, Хепсиба делает единственно правильный выбор: «Увидев, что путь во дворец расчищен, Хепсиба пожелала, чтобы Просветитель позволил ей последовать за воином, но Просветитель сказал, что это должно случиться не сейчас, поскольку ему нужно показать ей много иных вещей»⁶⁷ [39, p. 115].

Картинная галерея, в которую Просветитель приводит Хепсибу, содержит двенадцать картин, каждая из которых представляет собой эмблему, причем большинство картин соединяется в пары. Сюжеты парных картин сходны, но есть отличия, благодаря которым содержание первой картины в паре противоположно содержанию второй. Так, например, на первой картине изображен «младенец, который сразу после рождения был брошен <...> родителями в широком поле»⁶⁸ [39, p. 115]. По объяснению Просветителя, это образ всех паломников «в состоянии рабства»⁶⁹ [39, p. 115]. На парной картине изображен тот же младенец, но «здесь появился человек, чтобы сделать для младенца все то, чего требует его нуждающееся состояние»⁷⁰ [39, p. 116]. Хепсиба без всяких подсказок говорит своему наставнику: «Я думаю, я могу понять эту картину как живое изображения доброты, которую мой Господин ИСХИ⁷¹ проявил по отношению ко мне»⁷² [39, p. 116], и Просветитель соглашается с ее догадкой. На седьмой

⁶⁷ Nephzibah seeing the way clear, desired the Enlightener to let her follow him, but he told her, that must not be now, because he had more things set to shew her.

⁶⁸ an infant, who as soon as born was cast out <...> by its parents into a wide field.

⁶⁹ in a state of slavery.

⁷⁰ here is one come to do for the infant as its necessitous state requires.

⁷¹ Английская аббревиатура ISHI отсылает читателя к изображениям Распятия, на которых над головой распятого Христа обычно изображается табличка с этими буквами. Они расшифровываются как «Иисус Христос Царь Иудейский».

⁷² I think I can; I take this picture to be a lively representation of the kindness that my dear Lord Ishi shewed me.

картине изображены два персонажа, разница между которыми отражается в их именах — «Все-Скопивший»⁷³ [39, р. 121] и «Все-Потерявший»⁷⁴ [39, р. 121]. Глядя на их изображения, Просветитель рассказывает о ценности искренней и верной дружбы. Последняя картина представляет собой портрет Господина, имя которого выражено монограммой ИСХИ. Можно предположить, что венцом всех представленных Хепсиде эмблем является тот портрет, который видел Христианин в «Пути паломника». Именно поэтому Митчеллу не нужно описывать последнюю эмблему, достаточно указать, что Изображенный на портрете является «самым главным из десяти тысяч и внешне весьма прекрасным»⁷⁵ [39, р. 135].

Утверждения Митчелла относительно того, что книга Баньяна указала ему путь к написанию его собственного сочинения, небезосновательны. Как говорится выше, в изложении эмблем и в первой, и во второй частях баньяновской книги отчетливо прослеживается система, восходящая еще к сочинениям Фомы Аквинского. Митчелл вырабатывает собственную систему организации материала, но и отсылки к эмблемам Баньяна, и сам принцип, в согласии с которым расположение эмблем в тексте эпизода подчиняется некоей идее, являются продолжением баньяновской традиции.

2) «Путешествие паломника Благонамеренного в якобинские времена» Мэри Энн Бёрджес (1800 г.)

В 1800 г шотландская писательница Мэри Энн Бёрджес (1763–1813) анонимно опубликовала свой литературный пересказ баньяновского «Пути паломника» — «Путешествие паломника Благонамеренного в якобинские времена». Как отмечает сама писательница не только в названии, но и в предисловии к своему сочинению, книга была написана «в Якобинские времена»⁷⁶ [32, р. v], то есть во времена Французской революции, а паломник Благонамеренный являлся «потомком»⁷⁷ баньяновского Христианина.

⁷³ Save-all.

⁷⁴ Lose-all.

⁷⁵ the chiefest of ten thousand, and altogether lovely.

⁷⁶ in *Jacobinical times*.

⁷⁷ the descendant.

Писательница сохраняет эпизод в доме Толкователя, причем «Толкователь» — *Interpreter* [32, p. 15] становится не именем персонажа, а наименованием рода его занятий. У Бёрджес персонажа зовут Господин Философия, или, в стиле рубежа XVIII–XIX вв., Любомудр. В отличие от баньяновского Толкователя читателю становится известно о жизни господина Любомудра: он «сын Разума и Природы <...> его младенчество прошло в Египте, где его нянчила Басня; и что после он провел юность в Греции, где Науки воспитывали его до зрелости»⁷⁸ [32, p. 21]. Своих гостей он встретил, одетый в «греческую мантию и римскую тунику»⁷⁹ [32, p. 21].

Господин Любомудр ведет паломника Благонамеренного и его спутников в комнату, окно которой «выходило на широкую пустошь»⁸⁰ [32, p. 21]. Окно играет роль рамы для «живой картины», которую созерцают паломники: на пустоши находилось «большое общество обнаженных людей»⁸¹ [32, p. 26], которых Любомудр называет «братьями»⁸² [32, p. 26]. Среди этих людей вдруг появился некий муж:

<...> некоторым из них он дал пурпурные одеяния и золотые короны, и другим перемену одежды и тонкого белья; но большую часть он одел в лохмотья и, вложив в их руки лопаты и кирки, он принудил их копать драгоценную руду и самоцветы из земли и отдавать их тем, кто стоял рядом в праздности, в то время как себе они нашли всего лишь несколько корней как пропитание — как возмещение за свой тяжкий труд»⁸³ [32, p. 26].

⁷⁸ the son of reason and of nature <...> his infancy was spent in Egypt, where he was nursed by Fable; and that he afterwards palled his youth in Greece, where the Sciences trained him to maturity.

⁷⁹ a Grecian mantle and a Roman vest.

⁸⁰ looked out upon a wide common.

⁸¹ a large company of naked men.

⁸² brethren.

⁸³ <...> to some of them he gave purple garments and crowns of gold, and to others, changes of raiment and fine linen; but the greater part he clothed in rags, and putting spades and pickaxes into their hands, he compelled them to dig precious ore and jewels out of the earth, and to give them unto those who stood by, idle, while for themselves they found but a few roots whereon to feed, as a recompense for their sore labour.

На вопросы паломников Любомудр ответил, что изначально все люди «одинаковы, никто из них не более и не менее велик, чем его собратья»⁸⁴ [32, р. 26], а человек, который так по-разному вознаграждал братьев, звался «Общественный порядок»⁸⁵ [32, р. 26].

В качестве места действия следующей эмблемы оказывается «черная и мрачная башня»⁸⁶ с узкими зарешеченными окнами, оплот двух врагов человечества, одним из которых является великан Деспотизм [32, р. 26]. Заглянув внутрь, паломники увидели «неких заключенных, которые лежали, закованные в кандалы в сырой и вредоносной темнице»⁸⁷ [32, р. 26]. Гости Любомудра захотели броситься на штурм башни и освободить заключенных, но хозяин остановил их. Вдруг паломники увидели женщину, «роскошно одетую, с красным колпаком на голове»⁸⁸ [32, р. 27] и с «факелом в руке»⁸⁹, которым она коснулась стен башни, и они «рухнули с великим грохотом и стали грудой развалин»⁹⁰ [32, р. 27]. По словам Любомудра, эту женщину зовут «Свободой»⁹¹ [32, р. 27]. Разрушение мрачной башни женщиной в красном колпаке должно было, видимо, вызывать в памяти читателей события Французской Революции, в частности, взятие Бастилии.

Третья эмблема изображала «высоко взнесенный трон, и на нем сидела женщина, которая была облачена в белое одеяние, но оно было все полностью запятнано кровью, также на своей груди она носила окровавленный крест»⁹² [32, р. 27]. По велению этой женщины множество людей погибло, и их тела «быстро обратились в пепел»⁹³ [32, р. 27]. Давая пояснения паломникам, Любомудр открывает им имя этой женщины —

⁸⁴ all alike, none of them was greater, and none less than his fellows.

⁸⁵ Social-order.

⁸⁶ a black and gloomy tower.

⁸⁷ certain prisoners, who lay fettered in a damp and noisome dungeon.

⁸⁸ gorgeously attired, with a red cap, on her head.

⁸⁹ a lamp pod in her hand.

⁹⁰ sunk with a mighty crash, and became a heap of ruins.

⁹¹ Liberty.

⁹² a throne raised high, and there sat on it a woman who was clothed in white raiment, but it was deeply stained with blood; also on her breast she wore a bloody cross.

⁹³ quickly consumed to ashes.

«старшая дочь Суеверия <...> ее имя Христианство»⁹⁴ [32, р. 27].

Упоминание Суеверия помогает перейти к следующей, пятой, эмблеме, которую с удивлением созерцают паломники: «собрание людей всех состояний»⁹⁵ [32, р. 28], объединенное «ощущением жизнерадостности»⁹⁶ [32, р. 28], в то время как два уродливых великана — Суеверие и Деспотизм — держат концы цепей, которыми все эти люди были скованы.

В центре шестой эмблемы находится «человек, облаченный в угловатые одежды, потому что все его одеяния были сделаны из бумаги, и на каждой складке были напечатаны отчетливо различимыми буквами слова “Права Человека”»⁹⁷ [32, р. 28]. Держа в руках большое зеркало, этот человек подносил его к лицам скованных людей, и они начинали осознавать свое бедственное положение.

Как видим, и в «Путешествии паломника Благонамеренного» последовательность эмблем подчиняется одной идее, но идее политической. В череде «живых картин» перед нами раскрывается смысл Французской Революции, как его понимали Бёрджес и ее современники, хотя этот литературный пересказ по своей атеистической, антихристианской идеологии противоречит всему тому, что было дорого Джону Баньяну. Однако образец оказался настолько укоренен в умах и писательницы, и ее многочисленных читателей (за 1800–1802 годы книга выдержала тринадцать изданий в Британии и Соединенных Штатах [33]), что они не придали значения тому, что новое произведение по своему посылу диаметрально противоположно исходному тексту.

3) «Путешествие маленького Христианина» Хелен Луизы Тейлор (1883–1885 гг.)

Автор литературного пересказа баньяновой книги для детской аудитории, Хелен Луиза Тейлор в предисловии к своей версии знаменитой книги пишет: «Хотя сотни детей с удо-

⁹⁴ the eldest daughter of Superstition <...> her name is Christianity.

⁹⁵ an assemblage of men of all conditions.

⁹⁶ the air of cheerfulness.

⁹⁷ a person Angularly attired; for his garments were made all of paper, and on every fold were printed in legible characters the words Rights of Man.

вольствием читают «Путь паломника», возможно, лишь некоторые способны получить от чтения больше, чем смутное представление о значении этой книги»⁹⁸ [42, p. i]. Как полагает писательница, «тёмные и неясные слова, которые «содержат / Истину, как шкафы содержат золото»⁹⁹, находятся за пределами их понимания, и для юного ума повествование о путешествии Христианина привлекательно просто как история приключений, и её внимательные чтение доставляет бесконечное удовольствие, но малую пользу» [42, p. i].

Книга Х.Л. Тейлор, получившая название «Паломничество маленького Христианина», была ориентирована на детей младшего школьного возраста и, соответственно, учитывала их уровень восприятия и осознания окружающего мира. Сцена в доме Толкователя подверглась сокращению и значительной переработке. Из семи эмблем писательница оставила только три, которые могли быть легко поняты детьми, однако первоначальный текст послужил Х.Л. Тейлор лишь канвой для ее собственного повествования. Так, первая эмблема, у Баньяна представляющая собой портрет «некого очень серьезного Мужа»¹⁰⁰ [24, p. 24], изображенного на фоне «Мира»¹⁰¹ [24, p. 24], то есть, видимо, символов мирских радостей и стремлений — богатства, славы, увеселений, вряд ли была бы понятна детям. Х.Л. Тейлор, сохраняя саму идею созерцания картины, меняет ее сюжет: «Это было изображение Человека, Чей лик был прекраснее всего, что когда-либо видел в своем воображении маленький Христианин. Человек шел по горной тропе. Везде вокруг Него, среди скал, росли колючие кусты и терновник, которые порвали его одеяние во многих местах; Его ступни кровоточили, потому что их изранили острые камни. В руках Он нес маленького ягненка»¹⁰² [42, p. 29]. Маленький Христианин был настолько

⁹⁸ Although *The Pilgrim's Progress* is read with delight by hundreds of children, few of them, probably, are able to grasp more than a faint idea of its meaning.

⁹⁹ dark and cloudy words, which do but hold / The truth, as cabinets enclose the gold.

¹⁰⁰ a Picture of a very grave Person.

¹⁰¹ World.

¹⁰² It was the picture of a Man, Whose face was more beautiful than anything which little Christian had ever imagined. He was walking

потрясен, что разглядывал картину, сжав от волнения руки и стоя совершенно неподвижно, а позже, когда нужно было переходить к другой «живой эмблеме», ему «было очень жаль оставить позади изображение Доброго Пастыря»¹⁰³ [42, р. 29]. Образ Христа как Доброго Пастыря, с одной стороны, понятен детям, с другой, не только сообщает некий объем информации для осмысления, но и воздействует на эмоции маленьких читателей, вызывая желание помочь, облегчить боль, проявить сострадание, любовь. Понятна маленьким читателям и третья эмблема, рассказывающая о двух детях по имени Страсть и Терпение, причем Х.Л. Тейлор добавляет в описание эмблемы детали, которые были знакомы ее читателям. Если у Баньяна Страсть получает «мешок, полный сокровищ»¹⁰⁴ [24, р. 25], то Х.Л. Тейлор делает эти сокровища зримыми: «книжки, игрушки и хорошенькие вещицы»¹⁰⁵ [42, р. 31], а также «несколько мешочков, наполненных блестящими золотыми монетами»¹⁰⁶ [42, р. 32]. Х.Л. Тейлор сохраняет и пятую эмблему, являющуюся аллегорией пути христианского воина в Небесный Град. Увидев, как отважно сражается воин, чтобы войти в царский дворец, маленький Христианин приходит к значимому для себя и читателей выводу: «<...> нам не следует бояться, потому что Царь поможет нам и приведет нас в безопасности в Свой Град»¹⁰⁷ [42, р. 34]. Как видим, из всех уроков, которые посредством эмблем Баньян преподавал читателям XVII в., для маленьких англичан XIX в. оказались любовь к Богу, умение справляться со своим дурным поведением и стремление держаться истинного пути.

over' a mountain path. All around Him, amongst the rocks, grew briars and thorns, which had torn His garments in many places, and His feet were bleeding, for the rough stones had wounded them. In His arms He carried a little lamb.

¹⁰³ felt quite sorry to turn away from the picture of the Good Shepherd.

¹⁰⁴ a Bag of Treasure.

¹⁰⁵ a quantity of books and toys and pretty things.

¹⁰⁶ some bags filled with bright golden coins.

¹⁰⁷ we are not to be frightened, because the King will help us, and take us safely into His City.

6. Литературные пересказы XXI века

Слова, обозначавшие элементы эмблем, по выражению А.В. Михайлова, можно было рассматривать как «готовые» [7, с. 516], поскольку с каждым из таких слов был связан ореол культурных ассоциаций, немедленно приходивших на мысль читателям текстов, где подобные слова встречались. Даже после того, как эпоха «готового», «риторического» слова [7, с. 516] начала в 30–40 гг. XIX в. сменяться эпохой «непосредственного» слова [7, с. 516], ситуация не менялась. Как современникам Баньяна, так и читателям викторианской эпохи не составляло труда расшифровать послания писателя, поскольку, по наблюдению Дж. Маннинга, «различные <...> подсказки» [19, р. 86] помогали правильно интерпретировать важную для них информацию. Все изменилось, когда началась Первая Мировая война. Как отмечала в своих мемуарах английская писательница Элайзабет Гудж,

эта ужасная война положила конец целой эре <...>. Знаменитые слова лорда Грея из Фаллодона «Свет гаснет по всей Европе» были правдой. Это был свет образа жизни, который продолжался долгое время <...> наш образ жизни тогда (до Первой мировой войны. — М. Н.) <...> имел больше общего с временами Джейн Остен или даже с жизнью <...> семнадцатого века, чем с людьми и жизнью нынешнего времени [35, р. 177].

Культурная преемственность была нарушена, под угрозой были поставлены сохранение и передача признанных культурных ценностей, как материальных, так и духовных, следующим поколениям. Язык «готовых слов» перестал быть понятным читателям XX–XXI вв., и авторы поздних переделок и адаптаций стояли перед нелегким выбором: сохранять ли в своем тексте аллегорические образы Баньяна и если сохранять, то каким образом.

Начало XXI в. ознаменовалось появлением двух литературных пересказов, в текстах которых можно проследить различные стратегии, известные авторам подобных произведений: здесь и замена главного героя [22], влекущая за собой сокращение или дописывание исходного текста и новую, порой неожиданную точку зрения на описываемые события; здесь и перемена времени и места действия [22], а также и пересозда-

ние оригинала в соответствии с требованиями иного жанра [22]. В случае подобных переделок вопрос о сохранении эмблем вставал в первую очередь, напрямую касаясь и «эмблематического театра» Толкователя.

1) «В поисках Целестии» Стивена Джеймса (2012)

Книга современного американского писателя Стивена Джеймса, увидевшая свет в 2012 г., называется не *retelling* — «пересказ», а *reimagining* — «перевоображение», то есть читатель должен предполагать, что исходный текст и результат трудов Джеймса довольно сильно отличаются друг от друга.

На первый взгляд это так и есть, но при внимательном рассмотрении между аллегорией «Путь паломника» Джона Баньяна и повестью «В поисках Целестии» (*Quest for Celestia*) Стивена Джеймса сохраняется прочная, хотя и неявная связь. Классический баньяновский текст переписан в жанре фэнтези, что роднит «В поисках Целестии» с аллегорией: и аллегория, и фэнтези переносят действие повествования из реального мира в воображаемый, где нет привязок к повседневному течению времени и к каким-то узнаваемым местам — городам, рекам, сельской местности, морскому побережью.

Не отступая от баньяновского замысла в целом, Джеймс делает главным героем подростка, которому так же, как и Христианину, приходится столкнуться с непониманием окружающих, чувствуя свою инаковость, покинуть родной дом и отправиться на поиски удивительного города Целестии, название которого с латыни переводится как «Небесная». Текст Джеймса лишен библейских цитат и отсылок к Священному Писанию, однако за событиями его повествования отчетливо ощущается вечное противостояние Добра и Зла. Структурно повесть Джеймса соединяет в себе обе части «Пути паломника» — путешествие как Христианина, так и его жены Христианки.

Читая страницы, рассказывающие о событиях в доме Толкователя, нельзя не вспомнить подзаголовки повести Джеймса: «Перевоображение»¹⁰⁸. Пользуясь возможностями, которые предоставляет автору литературный пересказ, Джеймс меняет место действия (вместо частного дома, хозяин которого из чувства гостеприимства принимает путников, перед

¹⁰⁸ Reimagining...

внутренним взором читателя оказывается придорожная «таверна, за исключением каменных каминов, <...> построенная из тяжелых балок и массивных бревен»¹⁰⁹ [37, р. 44]), а также пол Толкователя. Читатель, хорошо знакомый с классическим текстом, с изумлением видит вместо некоего мужа, описание которого Баньян не дает, «женщину с волосами, тронутыми сединой, которая держалась с достоинством»¹¹⁰ [37, р. 45]. Эта немолодая женщина приветлива с окружающими («она улыбнулась слугам»¹¹¹ [37, р. 45]), знает все, что происходит в ее таверне (ее слуга Тубал немедленно рассказывает ей о прибывшем путнике), необыкновенно проникательна. Так, главного героя, которому уже исполнилось шестнадцать лет, она называет «мальчиком из деревни»¹¹² [37, р. 45], поскольку видит его духовную незрелость, а к его ровеснице, прошедшей через тяжелые испытания и рано повзрослевшей, обращается как к «молодой женщине»¹¹³ [37, р. 46] и старается утешить ее. Встретившись глазами с этой необыкновенной женщиной, главный герой не может понять, «задает ли она вопрос или оценивает собеседника»¹¹⁴ [37, р. 45]. Имя хозяйки таверны — Рейхан (Reuhan) переводится с арабского как «Возлюбленная Богом», «Благоухание». Небесная природа героини подтверждается и упомянутыми выше качествами ее характера — всеведением, умением читать в сердцах, способностью утешать, что напоминает о традиционном понимании образа Толкователя, который является символом Святого Духа.

Связь с исходным текстом у Джеймса прослеживается и в использовании других «характонимов» — «говорящих имен». Трое персонажей в рассматриваемом эпизоде наделены нечасто встречающимися именами. Кроме Рейхан, хозяйки таверны, читатель встречается с юношей Кадином (по-арабски «спутник»), девушкой Лейрой (по-ирландски «Звезда моря», то есть путеводная звезда), слугой Рейхан Ту-

¹⁰⁹ inn, except for the stone fireplaces, <...> constructed of heavy beams and massive logs.

¹¹⁰ a distinguished-looking woman with gray-flecked hair.

¹¹¹ she smiled at the servants.

¹¹² the boy from the village.

¹¹³ young woman.

¹¹⁴ if she was being inquisitive or judgmental.

балом (по-древнееврейски «кузнец»). Их действия и их роли в повествовании определяются значением их имен: так, Кадин становится спутником Лейры в их поисках Небесного Града, а Лейра в свою очередь способна проложить маршрут по карте, где все названия написаны на незнакомом Кадину языке, поскольку Лейра хорошо знает этот язык. Тубал в соответствии со своим именем легко управляется с различными механизмами, сделанными из металла, он открывает сложные замки на входной двери и на двери, за которой начинается дорога в Целестию.

При «перевоображении» Джеймсом «Пути паломника» аллегорические образы Джона Баньяна исчезли практически полностью, от «эмблематического театра» не осталось и следа, но, поскольку эпизод с участием Толкователя был не опущен, а только переписан, сама структура сюжета стала диктовать необходимость присутствия в нем замены баньяновских «живых картин».

В границах эпизода находим два фрагмента, которые имеют символическое значение. Один из фрагментов, вещей сон Кадина, отсылает читателя к тексту «Пути паломника». У Баньяна Христианин, покинув гостеприимный дом Толкователя, достигает «места, несколько поднимающегося»¹¹⁵ [24, р. 31], то есть невысокого холма, на котором «стоял Крест, а немного ниже, в подножии холмика, была Гробница»¹¹⁶ [24, р. 31]. Как только Христианин поднялся на холмик, «<...> его ноша отделилась от его плеч и спала с его спины, и начала, кувыряясь, падать, и продолжала так падать, пока не достигла входа в Гробницу, куда она и упала...»¹¹⁷ [24, р. 31]. Смысл словесной эмблемы был понятен современникам Баньяна: обращаясь к Богу, человек раскаивался и освобождался от бремени грехов.

Переписывая «Путь паломника» в жанре фэнтези, Джеймс пользуется тем, что изначально повествование было оформлено в виде сна. Он перемещает эпизод из сна рассказчика, который представлял собой некую реальность, хоть и выдуман-

¹¹⁵ place somewhat ascending.

¹¹⁶ stood a cross, and a little below, in the bottom, a sepulchre.

¹¹⁷ <...> his burden loosed from off his Shoulders, and fell off from his back; and began to tumble; and so continued to do, till it came to the mouth of the Sepulcher, where it fell in...

ную, как это было у Баньяна, в сон Кадина, который тот видит, ночуя в таверне Рейхан. Во сне юноша видит необыкновенное Дерево, «широко раскинувшее ветви <...> гибкое, подобно иве, и прекрасное»¹¹⁸ [37, р. 49].

На краю холма под ветвями дерева, зиял зев темной пещеры. Из пещеры доносились низкие шипящие звуки, как если бы она была обиталищем огромного змея или дракона¹¹⁹ [37, р. 50].

Сохраняя упоминание о Гробнице Адама как о необходимом элементе символической картины, Джеймс обыгрывает еще одну легенду, связанную с Голгофой: Дерево, из Которого был вырублен Крест, выросло над могилой Адама [9, р. 130]; во время казни Крест был омыт кровью Христа. Кадин «мог видеть еще больше крови, которая сочилась из коры этого странного Дерева, собираясь в лужицы на земле»¹²⁰ [37, р. 51]. Сохраняется у Джеймса и мотив падения бремени грехов в Гробницу, однако акцент делается на Крестной Жертве Христа, которая изображается аллегорически: ветвь Древа избавила Кадина от «несущей заразу опухоли»¹²¹ [37, р. 51] — символа греха, — которую он ощущал у себя на шее, и, отломившись, «упала в пещеру, как если бы отрубленная невидимым топором»¹²² [37, р. 51]. Проснувшись, герой обнаруживает, что мучившая его болезненная опухоль исчезла. Как видим, этот фрагмент состоит из множества взаимосвязанных аллюзий и на книгу Баньяна, и на христианскую традицию, так что соотнести его с исходным текстом можно при условии, что первоначальный текст хорошо известен читателю.

В предисловии к литературному пересказу 1909 г., созданному упоминавшимся выше Дж.Л. Хёрлботом, «Путь паломника» называется «притчей, как многие поучения нашего

¹¹⁸ wide-branched <...> willowy and fair.

¹¹⁹ On the edge of the hill beneath the branches of the tree, the mouth of a dark cave gaped open. Deep hissing sounds rose from the cave as if maybe it was the home of a great serpent or dragon.

¹²⁰ could see more blood oozing from the bark of this strange tree, pooling on the ground.

¹²¹ infectious tumor.

¹²² fell into the cave as if it had been chopped off by an invisible axe.

Спасителя»¹²³ [31, р. 7], поэтому неудивительно, что и в тексте пересказа Джеймса появляется небольшая притча, играющая роль наставления, которое Рейхан преподает Кадину:

Однажды я слышала историю о музыкантше, о флейтистке. Она была по-настоящему великолепная исполнительница, вдохновенная, и однажды она выступала перед королем. Прислушав ее выступление, он был поражен и сказал ей: «Твоя песня, твоя музыка — она потрясла меня. Она обладает необыкновенной силой воздействия. Но у меня есть один вопрос: что она значила?» И флейтистка ответила: «Ваше Величество, если бы я могла сказать Вам, что значила эта песня, мне не нужно было бы ее исполнять»¹²⁴ [37, р. 56].

Кадин не может уразуметь смысл своего сна, но также не вполне понимает смысл рассказа Рейхан, что напоминает читателю похожее поведение баньяновского Христианина, которому тоже приходится просить объяснений у Толкователя. Таким образом, даже текст, полученный в результате значительной переделки, в основе своей следует выбранному автором классическому образцу.

2) «Путь паломника» Дэвида Харакала (2022)

Другая основательная переделка «Пути паломника», опубликованная в 2022 г., принадлежит Дэвиду Харакалу. Харакал не является профессиональным писателем или даже журналистом, большую часть жизни он проработал в сфере финансов и маркетинга [36, р. 267]. Его пересказ отражает его собственный духовный опыт, поскольку как верующий человек Харакал долгие годы состоял в церковной общине [36, р. 267] и даже возглавлял ее, до некоторой степени повторив путь Джона Баньяна от простого прихожанина до пастора своей церкви.

¹²³ a parable, like many of our Saviour's teachings.

¹²⁴ I heard a story once about a musician, a flutist. She was truly magnificent, inspired, and one day she performed before the king. After her performance, he was stunned and said to her, "Your song, your music — it moved me. It was powerful. But I have one question: what did it mean?" And the flutist replied, "Your Majesty, if I could tell you what the song meant, I wouldn't have had to play it."

Как и Стивен Джеймс, Харакал переписал повествование Баньяна в ином жанре, который можно было бы охарактеризовать как повесть, действие которой происходит в реальном, а не в выдуманном мире. Харакал воспользовался всеми стратегиями, которые известны авторам литературных пересказов: в его повести один герой заменяется целой «семьей из пяти-рых человек из Плезантауна»¹²⁵ [36, р. 39], по фамилии Пилгримы, то есть «паломники», местом действия становится один из южных штатов США, а временем действия — наши дни.

Как и Джеймс, Харакал создает краткий портрет Толкователя, оставляющий читателю возможность дополнить его самостоятельно: «Их приветствовал невысокий пожилой человек, олицетворение мудрости»¹²⁶ [36, р. 39]. При этом Харакал добавляет современную деталь: его голос раздался «из домофона»¹²⁷ [36, р. 39].

Харакал сохраняет общее содержание эмблем, но, как правило, помимо упрощения словесной ткани текста вводит современную деталь, перемещающую действие в наши дни. Так, у Баньяна одной из деталей портрета, представляющего собой Первую эмблему, является изображение «Мира» на портрете «серьезного мужа»: «Мир был у него за спиной»¹²⁸ [24, р. 24]. «Мир» в этом контексте можно понимать двояко, и как географическое понятие, и как духовное. Это может быть пейзаж, но и сочетание символов мирской жизни. Харакал помещает на старинном портрете «карту мира»¹²⁹ [36, р. 39], причем дочь мистера Пилгрима, Джойфул («Радостная»), отмечает, что «Картина выглядит старинной, но карта современная»¹³⁰ [36, р. 40], на что Толкователь (так он представился семейству Пилгримов [36, р. 39]) одобрительно говорит: «Большинство людей не замечают детали, которую ты уловила, Джойфул. Карта всегда соответствует сегодняшнему дню»¹³¹ [36, р. 40]. На первый взгляд, эта деталь должна осовре-

¹²⁵ a family of five from Pleasantown.

¹²⁶ A diminutive older man welcomed them, wisdom personified.

¹²⁷ out of the intercom.

¹²⁸ the World was behind its back.

¹²⁹ a world map.

¹³⁰ The painting looks ancient, but the map is current.

¹³¹ Most people miss the detail you caught, Joyful. The map is always current.

менить текст, но, как кажется, она скорее сообщает повествованию характер вечности.

Общие контуры Второй эмблемы сохраняются, но вместо «мужа»¹³² [24, р. 24], которого баньяновский Толкователь позвал подметать комнату, Толкователь Харакала вызывает «клининговую команду»¹³³ [36, р. 40], также поднимающую «такое облако пыли, что семья могла едва дышать»¹³⁴ [36, р. 40], а затем «изящную даму»¹³⁵ с «пульверизатором»¹³⁶ [36, р. 40]. После того как она побрызгала комнату водой при помощи пульверизатора, «уборщики немедленно убрали комнату, не оставив ни пылинки»¹³⁷ [36, р. 41]. Харакал оставляет без изменения объяснение Баньяна, лишь упрощает и осовременивает текст.

В словесную ткань Третьей эмблемы Харакал включает прямую отсылку к современной американской культуре. Если у Баньяна двух мальчиков, капризного и терпеливого, зовут, соответственно, «Страсть»¹³⁸ [24, р. 25] и «Терпение»¹³⁹ [24, р. 25], то Харакал в своем пересказе выводит мальчика по имени *Carpe Diem* — букв. «Лови день» [36, р. 41], «недовольного и беспокойного»¹⁴⁰ [36, р. 41] и девочку *Contented* — «Довольная» [36, р. 41], «спокойную и мирную»¹⁴¹ [36, р. 41]. Можно предположить две причины замены имен. С одной стороны, слово *passion* в первую очередь имеет значение «любовная страсть», и это значение может первым приходить на ум читателю, внося путаницу в понимание текста. Первым значением слова *Patience* стало «терпение как перенесение страданий». Слово *contented* гораздо точнее выражает то настроение, которое испытывает девочка, героиня эмблемы, — она довольна существующим положением дел и потому не капризничает. С другой стороны,

¹³² man.

¹³³ A cleaning team.

¹³⁴ such a cloud of dust that the family could barely breathe.

¹³⁵ a gracious lady.

¹³⁶ a sprayer.

¹³⁷ the cleaners made it spotless straight away.

¹³⁸ Passion.

¹³⁹ Patience.

¹⁴⁰ discontent and anxious.

¹⁴¹ calm and peaceful.

латинское выражение *Carpe diem* является частью культурного кода США, отражающим особенность современной массовой культуры, которая нацелена на стремление к наслаждениям и желание жить одним днем, не думая о будущем, и на самом деле остается в проигрыше [2, с. 1]. Харакал пересказывает слова Баньяна довольно близко к тексту, даже сохраняя поговорку, которую тот приводит: *A bird in the hand is worth two in the bush* [36, р. 42], что соответствует по смыслу русской поговорки «Лучше синица в руках, чем журавль в небе». Цитата из Евангелия от Луки (Лк. 16), вписанная Баньяном в текст словесной эмблемы, заменяется у Харакала ее пересказом и толкованием. Харакал полагает, что для современного человека истинный смысл истории о богаче и Лазаре не вполне понятен. Чтобы читатель не пришел к заключению, что именно богатство обрекает человека на адские муки, а сам факт бедности вознаграждается райским блаженством, автор пересказа добавляет к пояснениям Толкователя следующую мысль: «Вовсе не подразумевается, что все, кто богат, осуждены на муки, или что все, кто беден, обретут блаженство. Богач может сосредоточиться на том, что он имеет, а бедняк — на том, чего он хочет, и оба они ставят материальное выше вечного»¹⁴² [36, р. 42]. Во времена Баньяна такая мысль не требовала пояснения, но для современного обмирщенного сознания пояснение, видимо, необходимо.

Смысл Четвертой эмблемы передан близко к тексту Баньяна, но в нее введены детали, которые, с одной стороны, делают описание современным, с другой, реалистичным. Человек, символизирующий диавола, пытается потушить огонь в камине, который обозначает огонь благодати Божией в сердце человека, «огнетушителями, водой, песком, мокрыми полотенцами и многими другими способами, но огонь пылал ярче и горячее с каждой новой попыткой его погасить»¹⁴³ [36, р. 43], а другой человек «представляет Святого Духа»¹⁴⁴ [36, р. 43] и

¹⁴² This does not imply that all who are rich are condemned, nor that all who are poor are to be blessed. The rich man may be focused on what he has, and the poor man on what he wants, both elevating the material over the eternal.

¹⁴³ fire extinguishers, water, sand, wet towels, and many other methods, but the fire blazed brighter and hotter with each attempt.

¹⁴⁴ represents the Holy Spirit.

в пересказываемой сцене также пользуется не «елеем»¹⁴⁵ [24, р. 27], а вполне современными средствами для поддержания огня — «дровами, углем, бензином и другими горючими материалами»¹⁴⁶ [36, р. 43].

Пятая эмблема, пожалуй, претерпела самые значительные изменения: воин, мечом прокладывающий себе путь в прекрасный дворец, в наши дни скорее напоминает о сказочных героях, истории которых интересны лишь маленьким детям, поэтому Харакал переносит действие этой эмблемы в иную обстановку. Пилгримы в сопровождении Толкователя поднимаются «на балкон, с которого можно было глядеть на великолепный бальный зал»¹⁴⁷ [36, р. 43], полный гостей, «облаченных в золотые одежды»¹⁴⁸ [36, р. 43]. Впечатление от этого приема, напоминающего «мероприятие для глав государств и других высокопоставленных лиц»¹⁴⁹ [36, р. 43], высказывает Джойфул: «Я чувствую себя так, как если бы попала в декорации на съемках сцены на балу из фильма по роману Джейн Остен, только более великолепной»¹⁵⁰ [36, р. 43–44]. В словах Джойфул, как кажется, соединились мысли, которые могут найти отклик в умах современных читателей Харакала: это и мечты о славе, связанной с карьерой в кино, возможно, в Голливуде, и образ прекрасного прошлого, для такой молодой страны, как Америка, соотносимый с началом XIX в. и с творчеством Джейн Остен, одной из ключевых фигур англоязычной культуры. В такой понятной и детям, и взрослым оболочке гораздо легче воспринимаются объяснения действий некоего человека, который попросил уточнить, есть ли его имя в списках приглашенных на бал, и, даже не дождавшись ответа, прорвался в бальный зал, получив несколько болезненных ударов от охранников. По словам Толкователя, этот гость был уверен, что его имя было записано в Книге Жизни «по причине его веры в то, что Иисус спасет его»¹⁵¹ [36, р. 44], но на

¹⁴⁵ Oil.

¹⁴⁶ wood, coal, kerosene, and other flammables.

¹⁴⁷ onto a balcony overlooking a magnificent ballroom.

¹⁴⁸ the gold clothed guests.

¹⁴⁹ an event for heads of state and other dignitaries.

¹⁵⁰ I feel like I've just stepped onto a movie set filming a ballroom scene from a Jane Austen novel, only grander.

¹⁵¹ because of his faith in Jesus for salvation.

пути ко входу в бальный зал, иными словами, в жизни, «ему еще предстояло перенести различные трудности, представленные как потасовка с охраной»¹⁵² [36, р. 44]. Заметно, что Харакал постарался максимально прояснить мысль, которую Баньян вложил в эту эмблему.

Шестая эмблема во всех отношениях контрастирует с Пятой, и Харакал еще больше подчеркивает эту разницу: у него Пилгримы и Толкователь спускаются с балкона, откуда видно праздничное собрание, по «темной лестнице, которой пользуется прислуга»¹⁵³ [36, р. 45], в «сырой уголок подвала этого особняка»¹⁵⁴, превращенный в тюрьму. К объяснению Баньяна Харакал добавляет то, что понятно современному читателю: человек, сидящий за решеткой, поначалу ходил в церковь и читал Евангелие, но затем променял своих старых друзей на новое окружение, приверженное мирским радостям и, желая «оставаться крутым в глазах новых друзей»¹⁵⁵ [36, р. 45], отступил от Бога. Причина его безнадежного положения состоит в том, что он не ищет исправления: «У меня нет желания меняться. <...> Я не хочу той старой жизни, но и Бог мне тоже не нужен»¹⁵⁶ [36, р. 45]. Пересказывая и развивая объяснение Баньяна к Шестой эмблеме, Харакал заключает этот эпизод молитвой, которую произносят Пилгримы. Эта молитва должна помочь и героям, и читателю избежать судьбы сидящего в заключении человека.

Содержание Седьмой эмблемы составляет описание видения Страшного Суда, причем у Баньяна эпизод заканчивается обменом репликами между Толкователем и Христианином: «Тогда Толкователь сказал Христианину: “Обдумал ли ты все эти вещи?” — Христианин. “Да, и они вызывают во мне страх и надежду”»¹⁵⁷ [24, р. 30–31]. Для современников Баньяна большего комментария не требовалось, но для человека XXI в., знакомого с фильмами ужасов и компьютерными играми на

¹⁵² he still had hardships to endure, represented by the battle with the guards.

¹⁵³ dingy stairwell used by servants.

¹⁵⁴ a dank corner of the mansion's basement.

¹⁵⁵ remain cool in my new friends' eyes.

¹⁵⁶ I have no desire to change. <...> I don't want that old life, but I don't want God either.

¹⁵⁷ Then said the Interpreter to Christian, “Hast thou considered all these things?” — Chr. Yes, and they put me in hope and fear.

темы войн и глобальных катастроф, нужно было объяснение. Человек, которому было явлено внушающее ужас видение, более всего испугался, что он не покается в грехах и попадет в ад. В пересказе Харакала эти слова производят большое впечатление на сына Пилгримов, который напоминает испуганному собеседнику: «Библия обещает облегчение кающемуся грешнику»¹⁵⁸ [36, р. 48]. Собственно, эти слова автор пересказа адресует и своим читателям.

Харакал ощущает себя миссионером, проповедником, наставником, его цели и цели Баньяна одинаковы, хотя их и разделяет большой период времени. Если Харакал и не видит какой-то организующей богословской идеи, он как бывший глава своей религиозной общины, видимо, ощущает правильность подбора тем для назидания. Поэтому он воспроизводит и сами эмблемы Баньяна, и их последовательность, при этом стараясь сохранить оригинальный текст, хотя устаревшие грамматические формы и непонятные в наши дни слова были заменены, и вставляет в баньяновские фрагменты дополнения, ставшие необходимыми в результате переделки текста-источника. Текст Харакала отличается еще одной интересной особенностью: он возвращает читателей в обстановку эпохи барокко, показывая, как видели мир носители барочного сознания, для которых даже самый прозаический предмет обихода, например, грабли, мог иметь добавочный, духовный смысл. Использование в пересказах эмблем совершенно обычных предметов и веществ, таких, как пульверизатор, бензин, огнетушитель, заставляет современного читателя вернуться к той аллегоричности мышления, которая была привычна читателям Баньяна, и, как и они, видеть духовный смысл в повседневности и осознавать присутствие невидимого мира в своей жизни.

7. Выводы

Как видим, история изменений, коснувшихся одного из наиболее значимых эпизодов «Пути паломника», насчитывает более двухсот лет. Баньяновский «эмблематический театр», несущий в себе идею постепенного воспитания души, с

¹⁵⁸ The Bible promises relief to the repentant sinner.

течением времени стал восприниматься как план, в соответствии с которым можно было изложить практически любую программу любой степени подробности: и христианского воспитания, и, напротив, политических, антихристианских идей. Природа эмблемы, допускающая ее неоднозначное толкование, не противоречит изменениям в составе баньяновских эмблем. Напротив, любое их количество образует новый цикл, отдельные эмблемы складывались в новые цепочки, которые в ярких, запоминающихся образах передавали идеи, понятные новым поколениям читателей. Единство комплекса «эмблематического театра» может разрушиться практически до конца, но сама идея назидательной беседы, во время которой приводятся проясняющие разговор примеры, сохраняется в пересказах «Пути паломника». Не только поучительные сцены, которые Христианин видит в доме Толкователя, являются эмблемами, но и личность самого хозяина дома имеет символический характер. Образ Толкователя, на первый взгляд эпизодический, оказывается у Баньяна гораздо глубже и значительнее, чем может показаться современному читателю, его глубина достигается за счет ассоциаций, которые он вызывал у современников Баньяна и более поздних поколений читателей, воспитанных в рамках культуры риторического сознания. Как бы ни называли этого героя книги — Толкователем, Просветителем или Любоумудром, как бы ни изменяли его внешность и даже пол, основные качества его личности оставались постоянными: всеведение, сострадание к ближнему, способность научить, наставить на путь истинный, дать мудрый совет. Из пересказов «Пути паломника» исчезла религиозная окраска, но качества Св. Духа, аллегорией которого является Толкователь, остаются присущими образу этого героя в любой трактовке. При том что при смене культурных парадигм аллегоричность баньянова повествования служила препятствием для полного понимания текста читателями, она же стала и средством сохранения культурно значимого текста в кругу чтения современных людей. Переделки «Пути паломника» XXI в. исподволь воспитывают в своих читателях ту же аллегоричность мышления, которая была присуща людям эпохи барокко. Хотя как формальная, так и содержательная сторона исходного текста со времени написания «Пути паломника» во многом претерпели изменения, как роль Толкователя, так

и назначение эмблем в адаптациях остались неизменными.

Список литературы Исследования

- 1 Григорьева Е.Г. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М.: Водолей Publishers, 2005. 232 с.
- 2 Душинина Е.В. Девиз «Carpe diem» в повести Г. Джеймса «Стекла» // Интерэкспо Гео-Сибирь 2014. Т. 6, № 2. С. 1–5.
- 3 Зеленин Д.А. Дискурсивная эмблема как теоретическая проблема барочной литературы (на материале романа А. д'Обинье «Приключения барона де Фенеста») // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 37–49.
- 4 Зеленин Д.А. Эмблематика и исцеление от меланхолии в «Анатомии меланхолии» Р. Бёртона // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 104–129. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-104-129>
- 5 Махов А.Е. Феномен книжной эмблемы (подступы к пониманию) // Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 5–127.
- 6 Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
- 7 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
- 8 Сахно И.М. «Ut pictura poesis»: поэтическая и живописная эмблема барокко // Обсерватория культуры. 2015. № 5. С. 94–100.
- 9 Akimov. V.V. Jesus Christ's Sufferings and Death in the Iconography of the East and the West // Скрижали. 2012. Вып. 4. С. 122–138.
- 10 Almond Ph.C. The Contours of Hell in English Thought, 1660–1750 // Religion. 1992. № 22. P. 297–311.
- 11 Barr J E. A Comparative, Iconographic Study of Early-Modern, Religious Emblems: PhD Dissertation. University of Glasgow, 2008. 306 p.
- 12 Barr T. Without Apparent Occasion: Melancholy and the Problem of Motive in Baroque England: PhD Dissertation. University of Pittsburgh, 2019. 359 p.
- 13 Daly P.M. Literature in the Light of the Emblem. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1998. 284 p.
- 14 Garrett Ch.E. Other Pilgrims: Sequels, Imitations, and Adaptations of The Pilgrim's Progress // International Journal of English, Literature and Social Sciences. 2020. Vol. 5, Issue 1. P. 13–20.

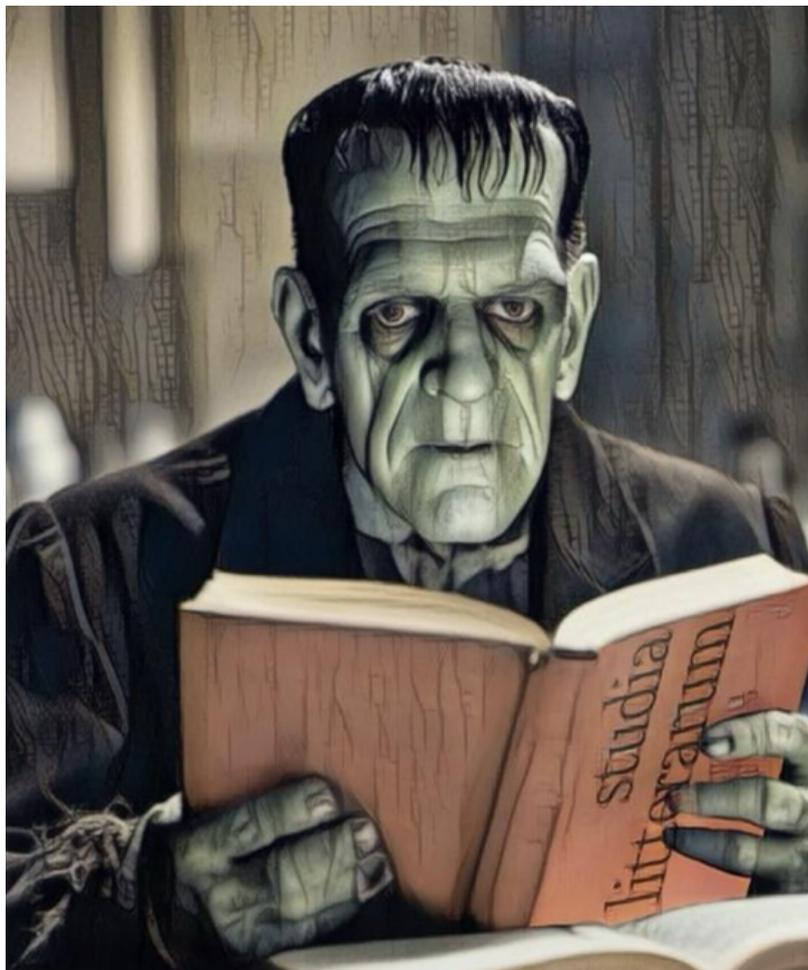
- 15 *Keeble N.H.* Introduction // John Bunyan. *The Pilgrim's Progress*. Oxford: Oxford University Press, 1984. P. ix–xxiv.
- 16 *Keeble N.H.* John Bunyan's literary life // *The Cambridge Companion to Bunyan* / ed. by A. Dunan-Page. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 13–25.
- 17 *Lake P.* Religious Identities in Shakespeare's England // *A Companion to Shakespeare*, 1st ed. / ed. by D.S. Kastan. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1999. P. 57–84.
- 18 *Luxon T.H.* Calvin and Bunyan on Word and Image: Is There a Text in Interpreter's House? // *English Literary Renaissance*. 1988. Vol. 18, No. 3. P. 438–459.
- 19 *Manning J.* The Emblem. London: Reaktion Books, 2002. 398 p.
- 20 *Sharrock R.* Bunyan and the English Emblem Writers // *The Review of English Studies*. 1945. Vol. os–XXI, issue 82. P. 105–116. <https://doi.org/10.1093/res/os-XXI.82.105>
- 21 *Smith N.* John Bunyan and Restoration literature // *The Cambridge Companion to Bunyan* / ed. by A. Dunan-Page. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 26–38.
- 22 Story Retelling: How to Write a Retell (with Examples) // Site «ProWritingAid». [2024]. URL: <https://prowritingaid.com/retelling-story> (дата обращения: 03.05.2023).

Источники

- 23 *Andronicus.* A Key to The Pilgrim's Progress Designed to Assist the Admirers of that Excellent Book to Read it with Understanding and Profit, as Well as Pleasing Entertainment. In a Series of Letters to a Friend by Andronicus. London: J. Barfield, 1790. 334 p.
- 24 *Bunyan J.* *The Pilgrim's Progress*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1984. 302 p.
- 25 *Bunyan J.* *The Pilgrim's Progress*. New York: Ginn and Company, 1917. 120 p.
- 26 *Bunyan J.* *The Pilgrim's Progress*. New York: John Tiebout, 238, Water-Street, 1811. 438 p.
- 27 *Bunyan J.* *The Pilgrim's Progress*. Abridged for the Use of Schools by J. Townsend. London: Printed by M. Vint for Williams and Smith, [between 1805 and 1808?]. 256 p.
- 28 *Bunyan J.* *The Pilgrim's Progress* / introd. by L. Ryken. Minneapolis (MN, USA): Desiring God. 2014. 202 p.
- 29 *Bunyan J.* *The Pilgrim's Progress* / introd. by W. Landels. Philadelphia; Chicago; Kansas City: John Winston & Co, 1892.
- 30 *Bunyan J.* *The Pilgrim's Progress*. With Notes and a Sketch of Bunyan's Life / ed. by D.H.M. Boston; New York; Chicago; London: Ginn and Company, 1890. 120 p.

- 31 *Bunyan J.* The Pilgrim's Progress / ed. by J.L. Hurlbut. Philadelphia: The John C. Winston Co, 1909. 403 p.
- 32 *Burges M.A.* The Progress of the Pilgrim Good-Intent, in Jacobinical Times. The Second American, from the Fifth English Edition. [s. l.], 1801. 120 p.
- 33 *Burges M.A.* Dictionary of National Biography, 1885–1900 // Site «Wikisource». [s. a.] URL: https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Burges,_Mary_Anne (дата обращения: 22.07.2024).
- 34 *Godolphin M.* The Pilgrim's Progress in Words of One Syllable. New York, Mcloughlin Brothers, 1884. 58 p. // Site «The Project Gutenberg». [1971–2024]. URL: https://www.gutenberg.org/files/7088/7088-h/7088-h.htm#link2H_PART (дата обращения: 23.07.2024).
- 35 *Goudge E.* The Joy of the Snow. New York: Coward, McCann & Geoghegan, Inc, 1974. 319 p.
- 36 *Harakal D.* The Pilgrim's Progress for the 21th Century. Fresno (CA): Ignite Press, 2022. 268 p.
- 37 *James S.* Quest for Celestia. Chattanooga (Tennessee): AMC Publishers, 2012. 234 p.
- 38 *MacGregor M.* John Bunyan. The Pilgrim's Progress, told to the Children by Mary MacGregor. London: T.C. & E.C. Jack; New York: E.P. Dutton & Co., 1910. 76 p.
- 39 *Mitchell, John.* The Female Pilgrim, or The Travels of Hephzibah; Under the Similitude of a Dream. London: Richard Edwards, Crane Court, Fleet Street, 1813. 456 p.
- 40 Pictorial Pilgrim's Progress. Chicago: Moody Press, 1960. 254 p.
- 41 *Quarles F.* Emblemes. London: Printed by G.M., 1635. 334 p.
- 42 *Taylor H. L.* Little Christian's Pilgrimage. The Story of The Pilgrim's Progress Simply Told. London: Wells Gardner, Darton & Co., LTD., 1910. 292 p.
- 43 *Thomas Aquinas.* St. Summa Theologica, Part II-II (Secunda Secundae) // Site «The Project Gutenberg». [1971–2024]. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/18755/pg18755.html> (дата обращения: 09.03.2023)
- 44 *Whitny G.* A Choice of Emblems and Other Devises. Leyden: In the House of Christopher Plantyn, 1586. 238 p.
- 45 *Wither G.* A collection of Emblemes, Ancient and Modern. London: Printed by A.M., 1635. 294 p.

Часть III



© Э.В. Васильева

Традиция
«готического романа»



© 2024 г. Э.В. Васильева

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА М. ШЕЛЛИ «ФРАНКЕНШТЕЙН, ИЛИ СОВРЕМЕННЫЙ ПРОМЕТЕЙ» В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ¹

Аннотация: В статье предпринимается попытка классификации разнородного множества произведений современной художественной литературы, напрямую или косвенно вдохновленных романом М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Принципом классификации предлагается считать художественную цель автора того или иного вторичного текста, на основе чего оказывается возможным выделить три группы: *ретеллинги, или ремейки* — произведения, сохраняющие максимальную верность первоисточнику; *адаптации, или производные* — тексты, связанные с первоисточником лишь косвенно, благодаря заимствованию автором адаптации одного или нескольких элементов структуры прототекста; *пародии / комические прочтения* — тексты, в которых обнажается источник заимствования, однако интенция автора состоит лишь в том, чтобы позабавить читателя комическим прочтением узнаваемого образа. Делается вывод о возможности использования тех же принципов классификации применительно к другим знаковым произведениям мировой литературы, подвергающимся активной рецепции и переосмыслению в современной культуре.

Ключевые слова: «Франкенштейн», рецепция, поэтика пересоздания, вторичный текст, роман ужасов, научная фантастика, киберпанк, массовая культура, зомби, пародия.

Информация об авторе: Эльмира Викторовна Васильева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепция, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4195-5658>

E-mail: elmvasilyeva@hotmail.com

Для цитирования: Васильева Э.В. Рецепция романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» в современной литературе: опыт классификации // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 159–183. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-159-183>

© 2024. **Elmira V. Vasileva**

RECEPTION OF M. SHELLEY'S *FRANKENSTEIN; OR, THE MODERN PROMETHEUS* IN MODERN LITERATURE:
AN APPROACH TO CLASSIFICATION

Abstract: This article aims to propose a method for classifying a heterogeneous set of modern fiction works that are directly or indirectly inspired by M. Shelley's *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. The artistic intent of the author of each secondary text is considered as the guiding principle for group selection, allowing for the identification of three distinct categories: **retellings or remakes**, which are works that strive to remain as faithful as possible to the original; **adaptations or derivatives**, which relate to the original only indirectly by borrowing one or more elements of the proto-text structure; and **parodies/comic readings**, where the source of inspiration is evident, but the author's intention is purely to amuse the reader through a humorous interpretation of recognizable images or tropes. The article concludes by discussing the applicability of these classification principles to other iconic works of world literature that are actively being reinterpreted in modern culture.

Keywords: *Frankenstein*, reception, the poetics of re-creation, secondary text, horror novel, science fiction, cyberpunk, popular culture, zombie, parody.

Information about the author: Elmira V. Vasileva, PhD in Philology, Senior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 12069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4195-5658>

E-mail: elmvasilyeva@hotmail.com

For citation: Vasileva, E.V. “Reception of M. Shelley’s *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* in modern Literature: An Approach to Classification.” *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul’ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [*English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations*], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 159–183. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-159-183>

Роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) — один из ярчайших текстов английского «темного» романтизма, символически подводящий итог первого этапа истории готического романа и одновременно открывающий новую эру постготики и массовой литературы. Широко известна история написания этого произведения, появившегося как будто случайно, на спор — в рамках предложенного лордом Байроном дружеского состязания. Как и многие писатели-«готицисты», Мэри Шелли представила рождение главного образа своего произведения — Создания Франкенштейна — как оживший ночной кошмар:

<...> было уже за полночь, когда мы отправились на покой. Положив голову на подушки, я не заснула, но и не просто задумалась. Воображение властно завладело мной, наделяя являвшиеся мне картины яркостью, какой не обладают обычные сны. Глаза мои были закрыты, но я каким-то внутренним взором необычайно ясно увидела бледного адепта тайных наук, склонившегося над созданным им существом. Я увидела, как это отвратительное существо сперва лежало недвижно, а потом, повинувшись некоей силе, подало признаки жизни и неуклюже задвигалось... [39, с. 31–32].

Явившийся юной писательнице в полудреме монстр — жуткая пародия на человека, созданная обезумевшим честолюбцем, — стал образом, оказавшим значительное влияние на всю последующую массовую культуру, которой, однако, он был усвоен весьма специфически.

Первые опыты переложения «Франкенштейна» для театра относятся еще к XIX столетию. Премьера спектакля по пьесе

Роберта Бринсли Пика «Самонадеянность, или Судьба Франкенштейна» (*Presumption; or, the Fate of Frankenstein*, 1823) состоялась в «Доме английской оперы» (театр «Лицеум») спустя всего пять лет после первой публикации романа, став, по мнению С. Форри, главным поводом к переизданию первоисточника [21, р. 63]. В том же году в Кобургском театре в Лондоне состоялась премьера спектакля по пьесе Генри Милнера «Франкенштейн, или Демон Швейцарии» (*Frankenstein; or, The Demon of Switzerland*, 1823). Спустя три года Милнер вновь адаптировал роман Шелли для театра, и результатом его работы стала пьеса «Франкенштейн, или Человек и Чудовище» (*Frankenstein; or, The Man and the Monster*, 1826), источником которой был уже не только «Франкенштейн», но и мелодрама в трех актах французских драматургов Жана-Гюссена Мерля и Энтони Бери «Чудовище и волшебник» (*Le Monstre et le magicien*, 1826)².

В начале XX в. художественный потенциал романа Шелли был оценен кинематографистами, и уже в 1910 г. (менее, чем через сто лет после публикации романа) появился первый немой короткометражный фильм «Франкенштейн» (реж. Дж.С. Доули), вслед за которым вышли фильмы Дж. Смайли «Жизнь без души» (1915) и Э. Теста «Чудовище Франкенштейна» (1921)³.

Уже эти первые фильмы (судить можно, конечно, лишь по сохранившейся пленке фильма 1910 г. и по дошедшим до нас отрывкам о двух других картинах) обнаружили прекрасную адаптируемость романа Шелли к меняющимся историческим реалиям и запросам аудитории. Например, короткометражный фильм Доули порывает с научно-фантастическими корнями романа и переводит сюжет в область чистого мифотворчества: Франкенштейн у Доули, может быть, и является ученым, однако проводимый им эксперимент по созданию чудовища кажется скорее алхимическим ритуалом, в ходе которого в гигантском котле словно бы из ничего сам собою творится безобразный гомункул, — сперва мы видим, как оформляется скелет, который затем начинает обрастать плотью и покрываться кожей. Интертитры поясняют, что безобразный

² Исследователь С. Форри составил подробный каталог драматургических адаптаций «Франкенштейна», насчитывающий почти сотню наименований (см.: [21]).

³ Фильм Дж.С. Доули находится в открытом доступе, в то время как кинопрочтения Дж. Смайли и Э. Теста считаются утерянными.

облик чудовища и его жестокость — олицетворение злой стороны самого Франкенштейна (что в целом согласуется с концепцией Шелли). Однако в конце фильма любовь прекрасной Элизабет очищает душу главного героя от скверны, что приводит к исчезновению и порожденного им монстра: в один миг Франкенштейн стоит перед зеркалом, с ужасом взирая на лик чудовища, являющийся ему вместо его собственного отражения; в следующую же секунду пугающее видение исчезает, а главный герой и его невеста радуются своему освобождению. Фильм, таким образом, воспевает преобразующую силу любви и не затрагивает сложную философскую проблематику, волновавшую автора романа-первоисточника.

Значительное влияние на наблюдаемый сегодня феномен рецептивной контаминации «Франкенштейна» оказал выход в 1930–1940-х гг. серии фильмов кинокомпании Universal — «Франкенштейн» (реж. Дж. Уэйл, 1931), «Невеста Франкенштейна» (реж. Дж. Уэйл, 1935), «Сын Франкенштейна» (реж. Р. Ли, 1939) и т. д., известных тем, что роль Создания в первых трех из них сыграл английский актер Уильям Генри Пратт, прославившийся под псевдонимом Борис Карлофф. Созданный им образ чудовища стал каноническим и со временем превратился в своеобразную матрицу визуального восприятия в том числе литературного образа.

Фильмы Уэйла и их продолжения нельзя назвать экранизацией или даже киноадаптацией романа Шелли. Как и в случае с «Франкенштейном» 1910 г., роман послужил в лучшем случае первоначальным источником вдохновения или, иными словами, по Ю.Н. Тынянову, «[возбудителем, ферментом] для приемов и стилей кино» [9, с. 324]. Уэйл и его последователи не столько иллюстрировали роман на экране, сколько изобретали его заново уже как иной культурный продукт, взяв за основу не только первоисточник Шелли, но и основанную на нем пьесу Пегги Уэблинг, первоначальный сценарий Джона Болдерстона, а также эстетику вдохновлявших Уэйла фильмов немецкого экспрессионизма (напр., «Кабинет доктора Калигари», «Голем»).

В последующих культурных продуктах, вдохновленных романом Шелли, — фильмах, книгах, мультипликационных фильмах, комиксах и графических романах, видеоиграх и пр. — эта тенденция «переизобретения» первоисточника с привлечением дополнительных материалов привела к значительному ис-

кажению восприятия «Франкенштейна» в массовом сознании. Об этом свидетельствует уже то, что для большинства молодых читателей и зрителей Франкенштейн — имя монстра, а не фамилия ученого. Забыт и первоначальный облик Создания, каким его описала сама Шелли:

<...> члены его были соразмерны, и я подобрал для него красивые черты. Красивые — Боже великий! Желтая кожа слишком туго обтягивала его мускулы и жилы; волосы были черные, блестящие и длинные, а зубы белые как жемчуг; но тем страшнее был их контраст с водянистыми глазами, почти неотличимыми по цвету от глазниц, с сухой кожей и узкой прорезью черного рта [39, с. 75–76]⁴.

Все более поздние «вариации» на тему Создания Франкенштейна имеют сходство лишь с героем Бориса Карлофф (ил. 1), проявляющееся не только во внешности, но и в особенностях поведения, свидетельствующих о невысоком уровне интеллектуального развития гомункула (что также в корне противоречит Шелли).

Впрочем, очевидно, подобная рецептивная контаминация (особенно когда в цепочке интерпретаций появляются киноверсии) неизбежна. По остроумному замечанию К.Дж. Пикарт, любая экранизация литературного произведения является «франкенштейновским упражнением», ведь для создания фильма «<...> должны быть сшиты воедино разнородные элементы — сценарий и авторские права, бюджет проекта и будущая рекламная кампания, генерация новых визуальных средств, указания режиссера и их интерпретация актерами...» (перевод мой. — Э. В.) [31, р. 17]. С другой стороны, по мнению Н. Нил, такое «посредничество», приводящее к «коммодификации» сюжета и образа Создания в современной массовой культуре, имеет и несомненный позитивный аспект: благо-

⁴ Приведем тот же пассаж в оригинале: “His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! — Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth were of a pearly whiteness; but these luxuriences only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same color as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips” [41, p. 34].



Ил. 1. Актер Борис Карлофф в роли Создания Франкенштейна / Actor Boris Karloff as Frankenstein's monster URL: <https://i.pinimg.com/originals/b9/c7/7c/b9c77c3958f41aed449934b540ae01df.jpg> (дата обращения: 01.11.23)

даря многочисленным адаптациям, пусть и далеко не всегда удачным, история ученого и сотворенного им монстра обрела статус нового мифа, знакомого даже тем, кто никогда не читал роман Шелли [30, p. 208]⁵.

На сегодняшний день количество вдохновленных «Франкенштейном» культурных продуктов исчисляется сотнями;

⁵ Еще в начале 1990-х гг. американский транслатолог А. Лефевр указывал на то, что чтение «высокой» литературы все больше становится уделом академических филологов и их студентов, а широкий читатель знакомится с сюжетами и идеями важных произведений прошлых эпох через посредничество кратких содержаний, отзывов и рецензий, статей в справочных источниках, критики, театральных и киноадаптаций и т. д. В этой связи, когда непрофессиональный читатель «говорит, что прочитал книгу, он чаще всего имеет в виду то, что у него есть представление о ней, некий умозрительный конструкт этой книги» (перевод мой. — Э. В.) [26, p. 6].

существуют и посвященные подобным «переделкам» академические — литературоведческие, искусствоведческие, культурологические — исследования, авторы которых, как правило, ограничиваются одним или двумя-тремя произведениями, рассматриваемыми сопоставительно (напр.: [14; 15; 16; 11; 12; 1; 10]), либо составляют каталог адаптаций романа в рамках одного выбранного медиа (напр.: [28; 22; 31; 32; 29]).

Несмотря на кажущуюся гетерогенность множества этих культурных продуктов, основываясь на экспликации стоявших перед авторами художественных целей, представляется возможным выделить три основные группы — *ремейки*, или *ретеллинги* (автор стремится сохранить верность первоисточнику), *адаптации / производные* (автор создает самостоятельное произведение; связь с первоисточником держится на заимствовании одного или нескольких элементов структуры прототекста), *пародии / комические прочтения* (коллизия первоисточника в целом или отдельные элементы его структуры заимствуются и переосмысливаются в пародийном / комическом ключе)⁶. Далее мы рассмотрим примеры художественных произведений, относящихся к каждой из трех групп.

1. Первая группа: ремейки / ретеллинги

В произведениях, относящихся к этой группе, художественные стратегии авторов диктуются установкой на верность оригиналу и/или стремлением заполнить оставленные Шелли сюжетные лакуны. События подобных «переделок» разворачиваются в той же художественной вселенной, но могут быть смещены хронологически — в прошлое или будущее — относительно событий, изложенных в первоисточнике. К примеру, в дилогии канадского детского писателя Кеннета Оппея «Темное начинание» (*This Dark Endeavor*, 2011; *Such Wicked Intent*, 2012) повествуется о юных годах Виктора Франкенштейна и

⁶ С прежней версией классификации, включавшей четыре группы, и проиллюстрированной примерами рецепции образа Создания в литературных произведениях, комиксах и графических романах, фильмах и сериалах, можно ознакомиться в статье автора настоящего исследования «Наследие Виктора Франкенштейна в современной массовой культуре» [2].

его первом контакте с запретными знаниями. Другими героями двух романов являются Конрад Франкенштейн (у Оппеля являющийся братом-близнецом Виктора) и Элизабет Лавенца. Сделав героев подростками, Оппель приблизил мир персонажей произведения к миру своих целевых читателей, создав предпосылку для того, чтобы, достигнув более зрелого возраста, те могли захотеть познакомиться и с оригиналом, к чтению которого они уже будут лучше подготовлены.

В пенталогии знаменитого мастера литературных ужасов «Франкенштейн Дина Кунца» (*Prodigal Son*, 2004; *City of Night*, 2005; *Dead and Alive*, 2009; *Lost Souls*, 2010; *The Dead Town*, 2011) события разворачиваются в современном Новом Орлеане, однако среди главных действующих лиц — по-прежнему Виктор Франкенштейн (скрывающийся в Америке под именем Виктор Гелиос) и его Создание (также взявшее новое, весьма говорящее имя — Девкалион), поразительным образом дожившие до наших дней. Оба персонажа изменили свой этический заряд по сравнению с первоисточником: Виктор Гелиос выведен в качестве злодея, продолжающего в США свои кощунственные эксперименты, ставшие более изощренными с развитием науки и техники, а Девкалион — в качестве несовершенного героя, пытающего остановить своего создателя. Помимо персонажей Шелли, в романах действуют и оригинальные персонажи Кунца — брутальная женщина-детектив Карсон О'Коннор, ее друг и напарник Майкл Мэддисон, рукотворные «жены» Виктора Гелиоса и др. Таким образом, пенталогия Кунца может рассматриваться одновременно как продолжение оригинала и как его современная адаптация.

Помимо смещения хронологических рамок повествования, продуктивным приемом авторского ремейка является смена фокализации — смещение акцента на другого героя или изложение сюжета от другого лица. Ярким примером такого текста является роман американского автора Сьюзен Хейбур О'Киф «Чудовище Франкенштейна» (*Frankenstein's Monster*, 2010), являющийся также прямым продолжением романа Шелли. События сиквела начинаются во льдах Арктики, где потерявшее цель существования Создание готовится взойти на погребальный костер, а капитан Уолтон дает себе обещание найти и покарать монстра. Подхватывая историю ровно там, где заканчивается роман Шелли, О'Киф тем не менее не стремится к абсолютной верности первоисточнику. Выведя Создание

в качестве протагониста и нарратора его собственной истории (роман написан в форме дневника Создания), писательница переосмысливает исходное прочтение этого образа. Если сюжетная линия Создания в романе «Франкенштейн» была подчинена трагической логике превращения руссоистского «естественного человека» в монстра, ненавидящего людей и более всех — своего творца, — то у О'Киф динамика сюжета сводится к постепенному превращению монстра в человека. Сияющее постичь смысл своего существования Создание открывает в себе подлинную человечность, что позволяет ему в конечном итоге найти свое место в мире. Спасая горняков после обрушения шахты, проходя туда, куда обычному человеку путь закрыт, выводя наружу раненых и извлекая из-под завалов погибших, Создание возвращается к своему первоначальному состоянию единения с человечеством: «Я был чудовищем по собственной воле... Теперь я по собственной воле стану человеком. Я так решил» [37, с. 426]. Эволюцию Создания «оттеняет» деградация Уолтона, фигурирующего в романе О'Киф в качестве антагониста: сделавший месть единственной целью своего существования капитан Уолтон постепенно теряет человеческий облик, превращаясь в большее чудовище, чем его противник.

Идею «передать слово» Созданию нельзя назвать оригинальной, поскольку в романе Шелли оно уже было повествователем третьего порядка (после первичного нарратора Уолтона, за которым была «закреплена» рамочная конструкция, и вторичного нарратора Франкенштейна) и излагало историю своей жизни после бегства Виктора из лаборатории. Задача О'Киф таким образом сводилась лишь к тому, чтобы стилистически воссоздать речевой профиль и психологический портрет этого персонажа таким образом, чтобы продолжение его истории в целом согласовывалось с оригиналом.

Гораздо большей смелости и творческой оригинальности требовало смещение нарративного фокуса на действующие лицо, не «прописанное» Шелли в достаточной степени, не имеющее, в сущности, ничего, кроме имени и некоторых смутных, неэксклюзивных характеристик. Такой героиней в романе «Франкенштейн» была Элизабет Лавенца — названная сестра Виктора Франкенштейна, подруга его детских игр, невеста и впоследствии жена, ставшая очередной жертвой Создания. Конвенциональная героиня готического романа — прекрас-

ная, добродетельная, слабая, уязвимая и, как следствие, гибнущая от рук злодея, — Элизабет функционально дублирует некоторые другие образы романа, в частности, матери Виктора Франкенштейна, Жюстины Мориц, младшего брата Виктора Уильяма Франкенштейна и даже его друга Анри Клерваля. С точки зрения логики сюжета и логики развития образа Виктора Франкенштейна, их смерти нужны лишь в качестве катализатора: смерть матери подталкивает героя посвятить свои научные занятия поиску способа победить смерть, а все последующие потери словно призваны заставить его наконец принять на себя ответственность за последствия его безумного проекта и выступить против порожденного его гордыней монстра.

Устранить эту творческую несправедливость Шелли взялась американская писательница Кирстен Уайт. Отмеченный наградами роман Уайт «Падение Элизабет Франкенштейн» (*The Dark Descent of Elizabeth Frankenstein*, 2019)⁷, как и дилогия Оппеля, в большей степени рассчитан на молодежную аудиторию, однако знание текста-первоисточника является необходимым «пререквизитом» для его прочтения. События романа-прототекста излагаются Уайт от лица Элизабет Лавенца, в начале истории прибывающей в Ингольштадт на поиски Виктора Франкенштейна, некоторое время назад переставшего писать родным. Разыскивая названного брата, героиня постепенно узнает больше о его жизни и университетских занятиях, а также знакомится с характером его экспериментов. Особенность построения романа в том, что Элизабет, являющаяся фиктивным нарратором, в первой же главе признается в своей ненадежности как рассказчика. Рассказывая Жюстине Мориц — и читателям романа — о своем детстве и знакомстве с семьей Франкенштейнов, вспоминая проведенную в поместье

⁷ Роман Уайт — не единственный текст, в котором история Франкенштейна и Создания излагается от лица Элизабет. В 1995 г. в США был опубликован роман ученого и писателя Теодора Рошака «Воспоминания Элизабет Франкенштейн» (*The Memoirs of Elizabeth Frankenstein*, 1995), отличающийся от произведения Уайт ориентированностью на более подготовленного читателя в силу своей сложной композиции, используемых автором экспериментальных повествовательных техник, включения множества аллюзий и пр. Роману Рошака посвящена работа Э.Я. ван Лейвена [27], а также статья автора настоящего исследования [3].

юность и историю своих отношений с Виктором, она замалчивает одни и «ретуширует» другие факты, чтобы добиться желаемого эффекта, в чем откровенно признается:

Жюстина радостно вздохнула:

— Какая чудесная история!

История понравилась ей, потому что я рассказала ее специально для нее. Не все в ней было правдиво. Но я вообще редко была с кем-то правдива. Я уже давно перестала испытывать угрызения совести. Слова и истории были инструментами, которые позволяли добиваться от окружающих нужной реакции, а с инструментами я обращалась мастерски [38, с. 21] (<...> Words and stories were tools to elicit the desired reactions in others, and I was an expert craftswoman) [42].

Таким образом, Элизабет не скрывает своего статуса ненадежного нарратора, способного к тому же контролировать реакцию слушателей посредством точного отбора повествуемых событий и выбора подходящей формы изложения. Правда и ложь, а также сокрытие как промежуточное состояние между этими двумя полюсами — не только нарративные стратегии, но и формы власти, позволяющие героине управлять теми, кому недоступна полная картина, включая и читателя романа. Часть оставленных в повествовании лакун читатель может заполнить, обратившись к роману «Франкенштейн», знание сюжета которого позволяет мысленно «достраивать» историю в своем воображении. Однако некоторые факты, имеющие отношение лишь к художественной реальности романа Уайт, раскрываются автором и рассказчицей по ходу повествования, в результате чего роман-первоисточник и современный ретеллинг начинают складываться в единый супер-текст.

2. Вторая группа: адаптации / производные

Во вторую группу мы отнесем все произведения, лишь косвенно вдохновленные романом Шелли, причем связь между прототекстом и вторичным текстом может держаться на заимствовании одного или нескольких элементов структуры оригинального романа, а потому быть как ярко выраженной, так и неочевидной. Задача автора состоит в том, чтобы создать свое,

оригинальное произведение, а не продемонстрировать ориентацию на первоисточник или его творческое восприятие.

Так, например, образ Создания вдохновил множество весьма разных произведений, для многих став жанрообразующим элементом. Например, происходят от романа Шелли все нарративы об искусственном человеке, согласованные с трансгуманистической⁸ мечтой о новом Адаме, не подверженном болезням и старению. В художественных мирах этих произведений рукотворные роботы или люди-андроиды совершенны — прекрасны внешне, чрезвычайно умны и умелы, зачастую способны на проявление человеческих эмоций и чувств, — что вызывает к жизни неудобный вопрос о том, что же делает человека человеком.

К известным литературным примерам произведений с таким типом рецепции «Франкенштейна» относятся роман Филипа Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), повесть Айзека Азимова «Двухсотлетний человек» (*The Bicentennial Man*, 1976) и основанный на ней, написанный Азимовым в соавторстве с Робертом Сильвербергом роман «Позитронный человек» (*The Positronic Man*, 1992), романы Иэна Макьюэна «Машины как я» (*Machines Like Me*, 2019), Кадзуо Исигуро «Клара и солнце» (*Klara and the Sun*, 2021) и др.

Даже более активно эта тема разрабатывается в кинематографе, где человекоподобные роботы давно стали популяр-

⁸ Трансгуманизм — философская доктрина, согласно которой «человек не сохраняет свои природные качества по мере своего развития и под действием генной инженерии превращается в существо, подобное вещи, которое в зависимости от обстоятельств имеет различные интеллектуальные, креативные, физические и другие свойства». Трансгуманисты выступают за улучшение физических и интеллектуальных возможностей человека посредством активного использования достижений науки и новых технологий (напр., нейропротезирования, биохакинга, допинга и др.). Сам термин был предложен в 1957 г. Дж. Хаксли — старшим братом писателя Олдоса Хаксли, ученым, политиком, первым генеральным директором ЮНЕСКО, — однако содержание понятия отличалось от современного. Современное представление о трансгуманизме оформилось в 1970–2000-х гг. в работах Ф.М. Эсфендиари, Р. Эттингера, К.Э. Дрекслера, М. Мински, чьи идеи легли в основу важных для доктрины концепций иммортализма, искусственного интеллекта и нанотехнологий [6, с. 245–246].

ными, вызывающими сложные чувства героями. В качестве интересных примеров удачной разработки конфликта «человек vs совершенная машина» можно привести классический фильм Р. Скотта «Бегущий по лезвию» (1981), шведский сериал «Настоящие люди» (2012) и его многочисленные ремейки и др. Доведена до предела проблематика человеческого / псевдо-человеческого в китайском телевизионном фильме «Бионик» (*Fǎngshēngrén jiān*⁹, 2023), сюжет которого основан на фантастическом допущении о том, что в ближайшем будущем люди смогут создавать искусственных людей-«биоников» — не человекоподобных роботов, а существ из плоти и крови с «отредактированным» генетическим кодом, во всем соответствующих пожеланиям заказчиков.

Многие из вышеупомянутых культурных продуктов можно отнести к научно-фантастическому субжанру киберпанк¹⁰, ярко представленному и в литературе, и в кинематографе, и в

⁹ Досл. «среди искусственных людей». Слово *fǎngshēngrén* в китайском также обозначает робота.

¹⁰ Под киберпанком обычно подразумевается субжанр или школа научной фантастики, сформировавшаяся и ставшая популярной в 1980-х гг. В самом слове «киберпанк», введенном в культурный обиход писателем Брюсом Бетке в 1983 г., уже заложены характерные приметы особой эстетики этого направления. Первая часть, восходящая к названию науки кибернетики, актуализируется в образах мировых корпораций, контролируемых посредством глобальных информационных сетей, в образах людей-киборгов, в тела которых интегрированы различные технические устройства, в уникальном топосе киберпространства. Вторая часть слова — «-панк» — вызывает в памяти ассоциации с появившейся в 1960–1970-х гг. субкультурой панков, идеология которых предполагала крайние формы индивидуализма и агрессивную борьбу с авторитарными структурами [19, р. 288–290]. Отсюда проистекает и основной конфликт киберпанк-произведений — борьба морально двойственного героя-бунтаря с миром корпораций в антураже мрачного, антиутопического, как правило, недалекого будущего. Наиболее яркие представители киберпанка в литературе США — Уильям Гибсон, Брюс Стерлинг, Пэт Кэдиган, Ричард Морган и др. Самобытная киберпанк-традиция сложились в России. В нашей стране в этом субжанре работают А.В. Тюрин, А.В. Андреев (более известный под говорящим псевдонимом «Мерси Шелли»). Очевидно влияние киберпанк-эстетики и философии в отдельных произведениях В.Ю. Панова и С.В. Лукьяненко.

индустрии компьютерных игр. Проследивая историю киберпанка, исследователи Р. Кадри и Л. Маккаффри возводили это направление к роману «Франкенштейн», который охарактеризовали как «первый великий миф индустриальной революции» (перевод мой. — Э. В.) [24, р. 17]. На связь киберпанк-поэтики и романа «Франкенштейн», хотя и в ироническом ключе, указывал и один из «отцов» этого направления в американской литературе Брюс Стерлинг в статье-манифесте «Киберпанк в 90-х годах» (*Cyberpunk in the Nineties*, 1991)¹¹.

Если в киберпанк-романах и родственных им фантастических произведениях новый миф о творении прочитывается в целом оптимистически (человек создает иное разумное существо или устройство, которое может улучшить качество его жизни, хотя и поднимает новые этические вопросы самим фактом своего появления), то в романах о человекоподобных монстрах, созданных людьми, либо появившихся вследствие некой техногенной катастрофы, из романа «Франкенштейн»

¹¹ Приведем характерный пассаж из этой статьи: «С точки зрения киберпанка, “Франкенштейн” — гуманистическая научная фантастика. Во “Франкенштейне” продвигается романтическое представление о том, что есть То, Что Человеку Не Следует Знать. Нет никаких физических механизмов, которые подкрепляли бы этот высший нравственный закон, — он остается за пределами человеческого понимания, сродни божественной воле <...> Доктор Франкенштейн совершает кощунственное преступление против самой человеческой души, и, в духе закона поэтической справедливости, оказывается жестоко наказан своим собственным творением — Чудовищем. А теперь вообразим киберпанковскую версию “Франкенштейна”. В этой воображаемой работе чудовище скорее всего было бы дорогостоящим коллективным исследовательским проектом какой-нибудь мировой корпорации. Вполне возможно, по вине чудовища пострадали бы мирные люди, ставшие жертвами его кровавого буйства. Но в этом случае никто не позволил бы чудовищу добраться аж до Северного Полюса, выдавая по пути глубокомысленные байронические изречения. В киберпанке монстры не исчезают таким удобным для всех образом. Нет, они бродят по улицам. Они прямо рядом с нами. Возможно даже, МЫ и есть они. Такое чудовище было бы защищено патентом и новыми законами о регулировании в области генно-инженерной деятельности, его производство было бы поставлено на поток во всех странах мира. И вскоре все эти чудовища халтурили бы в ресторанах быстрого питания, моя там полы по ночам» (перевод мой. — Э. В.) [34].

заимствуется не столько образ Создания как таковой, сколько образность изувеченной телесности, а также идея о неспособности несовершенного человека успешно повторить божественный акт творения. В относящихся к этой категории произведениях чудовища обезличены и чаще всего представлены в виде смертоносной живой массы, несущей гибель человеческой цивилизации. В массовой литературе и популярном кинематографе подобный сюжет разрабатывается в произведениях, относимых к квазижанровому образованию «зомби-апокалипсис»¹².

Зомби — в современном понимании ожившие мертвецы или пораженные некой инфекцией живые люди, утратившие контроль над своими действиями, движимые лишь инстинктами и способные превращать других в себе подобных через укус, — в качестве популярных персонажей современной массовой культуры имеют крайне мало общего с вудуистскими практиками и поверьями жителей островов Карибского бассейна, с которыми они первоначально связывались¹³.

¹² Зомби-апокалипсис — субжанр хоррор-кинематографа, литературы ужасов и компьютерных игр в жанре хоррор, а также спекулятивный сценарий конца света, при котором человеческая цивилизация погибает вследствие пандемии новой инфекции, превращающей людей в зомби. Поклонники этой концепции в разных странах сформировали целую субкультуру, приверженцы которой не только потребляют культурные продукты на интересующую их тему, но и разрабатывают планы подготовки к предполагаемому зомби-апокалипсису, обмениваясь в тематических группах в социальных сетях рекомендациями по укреплению своего жилища и покупке товаров первой необходимости на случай вынужденного осадного положения. В 2009–2010 гг. ВС США занимались разработкой специального документа под кодовым названием CONOP 8888 — всеобъемлющей стратегии реагирования в случае наступления зомби.

¹³ С самой концепцией «зомбирования» англоязычная публика познакомилась в конце 1920-х гг. благодаря книге скандального путешественника и оккультиста У. Сибрука «Остров магии» (*The Magic Island*, 1929), в которой он рассказывал о своем опыте знакомства с гаитянскими практиками вуду. Некоторые современные Сибруку критики сочли его работу больше сенсационной, чем научной, не говоря уже о современных оценках «Острова магии», называемого опасной книгой, способствовавшей демонизации Карибского региона в общественном сознании и еще более глубокому укоренению

Одним из первых художественных текстов, в котором действовали «живые мертвецы», очень напоминающие зомби современной массовой культуры, хотя и не получившие еще соответствующего названия, стала повесть Говарда Лавкрафта «Герберт Уэст — реаниматор» (*Herbert West — Reanimator*, 1922), которую сам автор позиционировал как иронический пересказ высоко чтимого им «Франкенштейна». История излагается от лица безымянного повествователя, учившегося на медицинском факультете вымышленного Мискатоникского университета вместе с талантливым молодым ученым по имени Герберт Уэст. Как и Виктор Франкенштейн, Уэст придерживался революционных взглядов на возможности и ограничения научного знания и втайне от руководства вуза проводил рискованные эксперименты с трупами в надежде победить смерть. Как и его литературный предшественник, Уэст постепенно деградировал морально, все более утрачивая нравственные ориентиры в погоне за успехом его леденящих душу опытов, за что и заплатил высокую цену, в конечном счете став жертвой им же самим сотворенных чудовищ — возвращенных к жизни (или подобию жизни) мертвецов.

Смещая центральную коллизию «Франкенштейна» хронологически посредством переноса событий в 1890–1910-е гг., Лавкрафт пересмотрел и эстетические основания художественного эффекта, почти полностью отказавшись от «высшающего душу»¹⁴, или, в терминологии самого автора, «космического» страха (сохранившегося лишь в сценах «воскрешения») в пользу более простого эффекта ужаса-отвращения. Подверглись упрощению и образы главного героя и его безобразных творений: если Виктор Франкенштейн и Создание были величественными личностями, пусть и отмеченными свойственным многим романтическим антигероям демонизмом, то Герберт Уэст может рассматриваться как сын своего прозаического века и обычный честолюбец, лишенный

расистских предубеждений. Небольшая выборка оценок работы Сибрука представлена в исследовании Дж. Роудса [33, р. 251–252]. Среди современных исследователей ярым противником Сибрука является Д. Фронапфель [23].

¹⁴ Здесь используется формулировка Энн Радклиф, разделявшей разные типы художественных эффектов, вызывающих подобную страху эмоцию у читателя (подробнее см.: [40]).

какого-либо нравственного чувства, а его «воскрешенные» — как монстры, пусть в целом и напоминающие людей, но полностью утратившие какие-либо человеческие качества.

Начиная с 1930-х гг. зомби вошли в кинематограф (фильмы «Белый зомби» (1932), «Король зомби» (1941), «Мечь зомби» (1943) и др.). Своего расцвета популярность этих человекоподобных киномонстров достигла в конце 1960-х гг. с выходом фильма Дж. Ромеро «Ночь живых мертвецов» (1968), после чего зомби постепенно вернулись в художественную литературу, став «героями» множества романов ужасов и литературных триллеров уже 2000-х гг. (напр., «Война миров Z» (*World War Z: An Oral History of the Zombie War*, 2006) Макса Брукса, «Нулевой пациент» (*Patient Zero*, 2009) Джонатана Мэйберри, «Гордость и предубеждение и зомби» (*Pride and Prejudice and Zombies*, 2009) Сета Грема-Смита, «Блаженны мертвые» (*Hanteringen av odöda*, 2005) Юна Линдквиста и многие другие).

Несмотря на некоторую маргинальность литературы ужасов в целом и литературы о зомби в частности для академического литературоведения, феномен популярности «живых мертвецов» в литературе и кинематографе неоднократно обсуждался в авторитетных статьях и монографиях в России и за рубежом (см., напр.: [5; 7; 8; 17; 20; 18; 35; 25]). Искусствовед и культуролог Д.Ю. Голышко-Вольфсон, проведший значительную работу по систематизации прочтений образа зомби в статье «Век живых мертвецов: XX столетие глазами зомби. О философии, этике и биополитике зомби», видел в этом образе «уродливый продукт современных «мифологий бессмертия»:

Триумф этих мифологий связан с крепнущей верой в биотехнологические методы продления и возвращения жизни посредством клеточной инженерии, трансгенных мутаций и криогенного клонирования. Такие мифологии, пронизанные нью-эйджевским синкретизмом научного и мистического знания, основаны одновременно и на увлеченном поиске универсального рецепта против смерти, и на параноидальном страхе перед неокончательным характером летального исхода. Наиболее травматический момент биотехнологической утопии «вечной жизни» — это боязнь надолго «застрять» в плачевном состоянии не принятого землей и отвергнутого социумом трупа. Зомби (воскрешаемые магическими заклинаниями, токсичными ядохимикатами, бактериологическим оружием или смерто-

носным вирусом) демонстрируют, что после зафиксированной биологической смерти может существовать безблагодатная стадия коматозной бессознательной «жизнедеятельности» [4].

Как ни парадоксально, прочитанный таким образом как кошмарное измерение мечты человека о бессмертии образ чудовища-зомби оказывается оборотной стороной образа киборга или совершенного андроида из научно-фантастических и киберпанк-романов, также олицетворяющего мечту человека об идеальном (и потенциально бессмертном) себе. Вместе же они — мечта, ставшая явью, и мечта, обернувшаяся кошмаром, — складываются в единый, пусть и изменившийся со временем, но все еще узнаваемый портрет Создания Виктора Франкенштейна.

3. Третья группа: пародии / комические прочтения

В третью группу попадают произведения, в которых связь с первоисточником прослеживается более отчетливо, чем в адаптациях / производных; авторы не скрывают источник заимствования, однако интенция состоит в том, чтобы позабавить читателя комическим прочтением узнаваемого образа. Особенно характерно это для детской литературы, где могут фигурировать уже не страшные, а забавные версии Создания (как, напр., в повестях Марсии Джоунс «Франкенштейн не сажает петунии» (*Frankenstein Doesn't Plant Petunias*, 1993) и Мартина Видмарка «Чудовище доктора Франкенштейна» (*Nelly Rapp och Frankensteinaren*, 2003)), явно вдохновленные созданным Борисом Карлофф кинообразом ужасного внешне, но по природе своей добродушного великана.

«Франкенштейн» (как, впрочем, и ряд других известных произведений «темной» фантастики XIX в. — «Дочь Раппаччини» Натаниэля Готорна, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Луиса Стивенсона, «Остров доктора Моро» Герберта Уэллса, «Дракула» Брэма Стокера, рассказы Артура Конан Дойла о Шерлоке Холме и некоторые другие) обрабатывается в фантазийно-комическом ключе и в трилогии Теодоры Госс о леди-монстрах (*The Strange Case of the Alchemist's Daughter*, 2017; *European Travel for the Monstrous Gentlewoman*, 2018; *The Sinister Mystery of the Mesmerizing Girl*, 2019). Несмо-

тря на то, что и Виктор Франкенштейн, и его Создание, и сам роман Шелли фигурируют в истории, одной из центральных героинь оказывается Жюстина Франкенштейн, бывшая при жизни Жюстиной Мориц¹⁵, а в смерти ставшая вторым творением безумного ученого. Необычайно высокая и нескладная (и в переносном, и в прямом смысле, в силу особенностей своей физиологии), невероятно сильная и по-женски слабая, Жюстина вызывает несомненную симпатию у автора, хотя и становится время от времени объектом мягкой насмешки, то попадая в курьезные ситуации («— Скорее, скорее заходите, — сказала с порога миссис Пул. — Бедняжка мисс Франкенштейн тут человека убила» [36, с. 227]), то, несмотря на свою женственность и деликатность, оказываясь в несвойственной женщине роли («За Кэтрин следовала Жюстина, несшая на руках Ватсона — так же легко, как она несла бы подушку» [36, с. 341]).

Более плодотворно, чем в художественной литературе, шла пародийная рецепция образа Создания и образа Виктора Франкенштейна в кинематографе, позволявшем передать комическое видение создателей фильмов визуальными средствами. Комедийный фильм М. Брукса «Молодой Франкенштейн» (1974), наиболее запомнившийся сценой, в которой непутевый потомок героя Шелли Фредерик Франкенштейн и созданный им монстр исполняют музыкальный номер под песню «Puttin' on the Ritz», входит в список пятидесяти лучших комедий в истории кино по версии журнала Total Film.

Полюбились зрителям основанные на образе Создания персонажи популярной американской медиафраншизы «Семейка Аддамс», включающей художественные фильмы, телесериалы, комиксы и романы-новеллизации, — Ларч (мрачный неразговорчивый дворецкий Аддамсов) и Вещь (необычный питомец семьи, имеющий вид одушевлённой отрубленной человеческой руки).

В отдельный субжанр кинематографа сложились фантастические фильмы о безумных ученых¹⁶ — одержимых нау-

¹⁵ Жюстина Мориц — в романе Шелли воспитанница семьи Франкенштейнов, заботившаяся о младших братьях Виктора и ставшая косвенной жертвой коварства Создания.

¹⁶ Отметим, что отнюдь не все безумные ученые в художественной литературе и кинематографе — комичные персонажи. Достаточно вспомнить доктора Моро из романа Герберта Уэллса, некоторых ге-

кой чудаках, попадающих в забавные ситуации вследствие неудачных экспериментов подобно доктору Эмметту Брауну из американской фантастической меди франшизы «Назад в будущее» или Уэйну Шалински из научно-фантастической комедии режиссера Дж. Джонстона «Дорогая, я уменьшил детей» (1989) и ее продолжений. Формула сюжетов о безумных ученых предполагает, что научный эксперимент, который должен был произвести революцию в научном мире, пошел не по плану и привел к катастрофическим последствиям, однако — в отличие от катастрофы, постигшей Виктора Франкенштейна, — не повлек за собой человеческие жертвы, к тому же, последствия ошибки всегда обратимы. Поиск выхода из сложившейся ситуации составляет основное содержание фабулы, а разрешение конфликта — возвращение в нормальное состояние, предшествовавшее эксперименту, — вызывает у читателя или зрителя катарсическое переживание.

Заключение

История рецепции романа Мэри Шелли «Франкенштейн» в художественной литературе, в театре, кинематографе наглядно иллюстрирует тезис М. Фуко об авторах-«основателях дискурсивности», создавших не просто художественные тексты, а «возможность и правило образования других текстов» [13, с. 31]. Однако не только современные писатели, сценаристы и режиссеры извлекают выгоду из обработки великого первоисточника, но и прототекст успешно продлевает собственное существование, в адаптациях и ремейках сохраняя свою актуальность и привлекательность для меняющейся аудитории, превращаясь в большее, чем текст или даже дискурс, — в новый культурный миф.

роев Артура Мейчена (напр., произведения «Великий бог Пан», «Сокровенный свет»), Петра Гарина из романа А.Н. Толстого, упомянутого ранее Герберта Уэста из повести Говарда Лавкрафта, а также Ротванга из фильма Ф. Ланга «Метрополис» (1927), доктора Морбиуса из фильма Ф.М. Уилкокса «Запретная планета» (1956), доктора Стрейнджлава из фильма С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» (1964) и др. В нашей классификации произведения, в которых действуют подобные персонажи, должны относиться ко второй группе — «адаптации».

Исследование феномена «пересоздания» классического текста — вивисекторского в своей основе творческого процесса, в ходе которого исходный материал препарируется, его «составные части» (образы, мотивы, локусы и пр.) тщательно анализируются и сортируются на безнадежно устаревшие и пригодные для дальнейшей переработки, после чего последние «сшиваются» с инородными элементами для получения монструозного «лоскутного» текста, — перспективное, с учетом последних тенденций, академическое направление. В рамках настоящего исследования был предложен лишь один взгляд на возможную методiku изучения «пересозданных» культурных продуктов как гетерогенного множества, поддающегося, однако, условному распределению на группы.

Выделенные группы взаимопроницаемы, и один и тот же текст (или кинотекст) может быть отнесен к двум или даже всем трем группам одновременно, как, например, упомянутый выше роман Теодоры Госс «Странная история дочери алхимика», являющийся и хронологическим продолжением «Франкенштейна» и других выбранных автором прототекстов, и самостоятельным произведением с ярко выраженной комической составляющей, или роман ужасов Эдварда Эрделака «Монструмфюрер» (*Monstrumführer*, 2017), в котором записная книжка Виктора Франкенштейна попадает в руки «ангела смерти» Йозефа Менгеле, и художественная реальность романа Шелли переплетается с трагической историей XX в.

Данный обзор не претендует на полноту, однако, как нам представляется, сама предлагаемая классификация достаточно универсальна и может быть использована в ходе исследования любых «пересозданных» классических текстов и их современных литературных и кино-«переделок».

Список литературы Исследования

- 1 Васильева Э.В. (Само)познание в романах М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и С.Х. О'Киф «Чудовище Франкенштейна» // *Comparativistica Petropolitana*. Вып. 2. Аналогии, связи, влияния. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2019. С. 60–69.
- 2 Васильева Э.В. Наследие Виктора Франкенштейна в современной массовой культуре: обзор основных векторов рецепции об-

- раза Создания // На пересечении языков и культур: актуальные вопросы гуманитарного знания. 2023. № 3. С. 304–309.
- 3 Васильева Э.В. Организация повествования как рецептивная стратегия: на материале романа Т. Рошака «Воспоминания Элизабет Франкенштейн» // Вестник Костромского государственного университета. 2024. № 2. С. 129–134.
 - 4 Голышко-Вольфсон Д.Ю. Век живых мертвецов: XX столетие глазами зомби. О философии, этике и биополитике зомби // Неприкосновенный запас. 2008. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2008/6/vek-zhivyh-mertveczov-xx-stoletie-glazami-zombi-o-filosofii-etike-i-biopolitike-zombi.html> (дата обращения: 01.11.23).
 - 5 Крылова М.Н. Современный отечественный зомби-апокалипсис: штрихи к портрету нового литературного жанра // Филология и человек. 2018. № 2. С. 63–74.
 - 6 Луков В.А. Трансгуманизм // Энциклопедия гуманитарных наук. 2017. № 1. С. 245–252.
 - 7 Павлов А.В. Телемертвецы: возникновение сериалов про зомби // Логос. 2013. № 3. С. 139–154.
 - 8 Павлов А.В. Постзомби: постгуманизация монстра в современных фильмах о зомби // Наука телевидения. 2023. № 3. С. 153–173.
 - 9 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
 - 10 Файзуллина Р.А. «Машины как я» Иэна Макьюэна в контексте трансгуманистического дискурса // Filologos. 2021. № 1. С. 74–80.
 - 11 Фаттахова А.Р., Гареева Л.И. Арабский Франкенштейн: символ жертвы или преступника? // Арабистика Евразии. 2019. № 6. С. 16–24.
 - 12 Фаттахова А.Р., Гареева Л.И. Документальность и вымысел в романе Ахмеда Саадави «Франкенштейн в Багдаде» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Вып. 1. С. 112–119.
 - 13 Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с фр., коммент. и послесл. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 8–46.
 - 14 Щербакова А.С. Претексты романов П. Акройда «Дом доктора Ди» и «Журнал Виктора Франкенштейна» // Вестник Вятского государственного университета. 2017. № 5. С. 80–84.
 - 15 Щербакова А.С. Проблема пересоздания классического текста («Франкенштейн, или Современный Прометей» Мэри Шелли и «Журнал Виктора Франкенштейна» Питера Акройда) // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2017. № 2. С. 1–4.

- 16 Щербакова А.С. Роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Журнал Виктора Франкенштейна» Питера Акройда: поэтика пересоздания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2019. 24 с.
- 17 Якушенков С.Н., Якушенкова О.С. Зомби как зеркало современной массовой культуры // *Corpus Mundi*. 2021. № 4. С. 15–39.
- 18 Bishop K.W. *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC; London: McFarland & Company, Inc., 2010. 239 p.
- 19 Clute J., Nicholls P. *The Encyclopedia of Science Fiction*. N.Y.: St. Martin's Press, 1993. 1370 p.
- 20 Dendle P. *The Zombie Movie Encyclopedia*. Jefferson (N.C.); London: McFarland & Company, Inc., 2001. 259 p.
- 21 Forry S.E. *Dramatizations of Frankenstein, 1821–1986: a Comprehensive List* // *English Language Notes*. 1987. № 2. P. 63–79.
- 22 Forry S.E. *Hideous Progenies: Dramatizations of Frankenstein from Mary Shelley to the Present*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. 311 p.
- 23 Frohnapfel D. *Alleviative Objects: Intersectional Entanglement and Progressive Racism in Caribbean Art*. Berlin: De Gruyter/Transcript, 2020. 316 p.
- 24 Kadrey R., McCaffery L. *Cyberpunk 101: A Schematic Guide to Storming the Reality Studio* // *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction* / ed. by L. McCaffery. Durham; London: Duke University Press, 1991. P. 17–29.
- 25 Lee Sung-Ae. *The New Zombie Apocalypse and Social Crisis in South Korean Cinema* // *Corpus Mundi*. 2019. № 2. P. 150–166.
- 26 Lefevere A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; N.Y.: Routledge, 1992. 176 p.
- 27 Leeuwen E.J. van. *Theodore Roszak's The Memoirs of Elizabeth Frankenstein: A Countercultural Perspective on Alchemy, Gender and the Scientific Revolution* // *Restoring the Mystery of the Rainbow: Literature's Refraction of Science*. Vol. 1. Amsterdam; N.Y.: Rodopi, 2011. P. 449–466.
- 28 Mank G.W. *It's Alive!: the Classic Cinema Saga of Frankenstein*. San Diego: A.S. Barnes, 1981. 196 p.
- 29 McCutcheon M.A. *The Medium Is the Monster: Canadian Adaptations of Frankenstein and the Discourse of Technology*. Edmonton, Alberta: AU Press, 2018. 234 p.
- 30 Neill N. *'It's Alive': Commodification of Frankenstein's Monster* // *Critical Insights: Mary Shelley* / ed. by V. Brackett. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 2016. P. 208–228.
- 31 Picart C.J. *Visualizing the Monstrous in Frankenstein Films* // *Pacific Coast Philology*. 2000. Vol. 35, № 1. P. 17–34.

- 32 *Picart C.J.* Remaking the Frankenstein myth on film: between laughter and horror. Albany: State University of New York Press, 2003. 260 p.
- 33 *Rhodes G.D.* White Zombie: Anatomy of a Horror Film. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc., 2006. 352 p.
- 34 *Sterling B.* Cyberpunk in the Nineties. URL: [https:// streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPIInThe90s.html](https://streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPIInThe90s.html) (дата обращения: 17.05.2023).
- 35 *Zombie Theory. A Reader* / ed. by S.J. Lauro. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2017. 474 p.

Источники

- 36 *Госс Т.* Странная история дочери алхимика / пер. с англ. А. Дубининой. М.: Изд-во АСТ, 2019. 448 с.
- 37 *О'Киф С.Х.* Чудовище Франкенштейна / пер. с англ. В. Нугатова. М.: Астрель: Corpus, 2011. 448 с.
- 38 *Уайт К.* Падение Элизабет Франкенштейн / пер. с англ. М. Давыдовой. М.: Изд-во АСТ, 2019. 384 с.
- 39 *Шелли М.* Франкенштейн, или Современный Прометей / пер. с англ. З. Александровой. М.: Худож. лит., 1965. 247 с.
- 40 *Radcliffe A.* On the Supernatural in Poetry // *New Monthly Magazine*. 1826. № 1. P. 145–152.
- 41 *Shelley M.* Frankenstein // *Shelley M. Frankenstein. A Norton Critical Edition* / ed. by J.P. Hunter. N.Y.; London: WW. Norton & Company, 1996. P. 2–156.
- 42 *White K.* The Dark Descent of Elizabeth Frankenstein. N.Y.: Delacorte Press, 2018. 304 p.



© 2024 г. Э.В. Васильева

«ГОТИКА» В ГРАФИЧЕСКИХ РОМАНАХ И КОМИКСАХ¹

Аннотация: В статье предпринимается попытка выделить аспекты рецепции поэтики готического романа в комиксах и графических романах. В первой части статьи на материале комиксов издательства DC Comics о Бэтмене рассматривается визуализация готической эстетики в целом и делается вывод о том, что комиксами «усваиваются» готический хронотоп, мотивы тайны, безумия, двойничества, характерный для поздней готики усложненный образ героя. Во второй части анализируется рецепция сюжетов трех наиболее известных текстов готической традиции — «Франкенштейн» М. Шелли, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона и «Дракула» Б. Стокера — в американских супергеройских комиксах 1960–1970-х гг. В третьей части предлагается анализ трех графических адаптаций романа «Франкенштейн», представляющих собой адаптацию-пересказ («Франкенштейн» Ж. Бэсса), адаптацию-продолжение («Франкенштейн. Возрождение» С. Найлза и Б. Райтсона) и фантазийную адаптацию («Разрушитель» В. Лавалья), в которой вдохновленная оригиналом коллизия отнесена в недалекое будущее.

Ключевые слова: готический роман, комикс, графический роман, рецепция, адаптация, интермедийный перенос, «Франкенштейн», «Дракула», «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», научно-фантастическая литература.

Информация об авторе: Эльмира Викторовна Васильева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4195-5658>

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепция, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.П.Ненарокова).

E-mail: elmvasilyeva@hotmail.com

Для цитирования: Васильева Э.В. «Готика» в графических романах и комиксах // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 184–208. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-184-208>

© 2024. **Elmira V. Vasileva**

“GOTHIC” IN THE GRAPHIC NOVELS AND COMICS

Abstract: The article highlights three principal aspects of the reception of Gothic novel poetics in comics and graphic novels. In the first section, the author discusses the visualization of Gothic aesthetics as depicted in DC Comics' Batman stories. It concludes that these comics “assimilate” the Gothic chronotope, incorporating themes of mystery, insanity, and duality, while also utilizing the complex characterization of the hero that is characteristic of the late Gothic tradition. The second part analyzes the reception of plots from three of the most famous texts in the Gothic canon: M. Shelley's *Frankenstein*, R.L. Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, and B. Stoker's *Dracula*, as they appeared in American superhero comics of the 1960s and 1970s. The final section offers an analysis of three graphic adaptations of *Frankenstein*: an adaptation-retelling by G. Bess, an adaptation-sequel titled *Frankenstein: Alive! Alive!* by S. Niles and B. Wrightson, and a fantasy adaptation titled *Victor LaValle's Destroyer* by Victor LaValle, in which the conflicts inspired by the original text are reimagined in a near-future setting.

Keywords: gothic novel, comic book, graphic novel, reception, adaptation, intermedia transfer, *Frankenstein*, *Dracula*, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, science fiction literature.

Information about the author: Elmira V. Vasileva, PhD in Philology, Senior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 12069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4195-5658>

E-mail: elmvasilyeva@hotmail.com

For citation: Vasileva, E.V. “Gothic’ in the Graphic Novels and Comics.” *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed.

Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 184–208.
(In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-184-208>

Исследование графических романов и комиксов давно перестало быть маргинальным академическим направлением как в России, так и за рубежом. Комиксам посвящаются монографии [15; 25; 22; 28; 17 и др.], научные статьи [18; 26; 2; 9; 8; 5 и др.], диссертационные исследования [10; 11; 1; 7 и др.]. Поэтика креолизованных форм обсуждается на тематических научных мероприятиях (в частности, на ежегодной конференции «Мир комиксов», проходящей на базе ИКВИА НИУ ВШЭ в Москве), широкой публике специалисты предлагают инструментарий для более компетентного знакомства с графическими романами и комиксами в таких пространствах, как Библиотека графических историй в Москве, Библиотека комиксов, Библиотека книжной графики, а также Центр Манги и Комиксов в Санкт-Петербурге и др.

Собственно изучение комиксов на сегодняшний день идет в русле нескольких основных направлений:

- место комикса в мировой и национальных культурах;
- изучение национальных традиций комикса (русский комикс, американский комикс, франко-бельгийский комикс, японская манга, китайский комикс-маньхуа и др.);
- разработка и уточнение терминологии (напр., различие между комиксом и графическим романом);
- методологические подступы к изучению поликодовых / креолизованных текстов;
- комикс-адаптации произведений художественной литературы и др.

При этом ни в России, ни в зарубежных странах пока не выделилось в отдельное направление исследование механизмов рецепции и «перекодирования» литературных жанров в целом в синтетический формат комикса или графического романа. Между тем, значительный интерес и потенциал для научной разработки представляет аналитический поиск соответствий и расхождений между устоявшимися поэтологическими конвенциями различных жанров и способами их графического воплощения. В настоящей статье мы рассмотрим подобные механизмы, стратегии и конкретные способы осуществления такого интермедиального переноса на примере готического

романа как жанра. Поскольку материал, подходящий для подобного исследования объемён и многообразен, мы ограничимся рассмотрением трех частных вопросов: как поэтика готического романа в целом переносится сценаристами и художниками в комиксы о Бэтмене; как сюжеты романов Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и Брэма Стокера «Дракула» интегрируются в американские комиксы о супергероях; а также, как поэтика романа Шелли обретает визуальное выражение в графических адаптациях разных авторов.

1. Поэтика готического романа в комиксах издательства DC Comics о Бэтмене

Несмотря на то, что корни комикса уходят вглубь веков и в культуре каждого народа находятся свои «протокомиксы», как жанр массовой культуры он считается сравнительно молодым явлением: так называемый «золотой век комиксов» — период, когда комикс принимает свою современную форму в американской популярной культуре, — начался лишь в 1938 г. с первого появления Супермена в серии Action Comics издательства Detective Comics (сегодня называющегося DC Comics). Вслед за сверхсильным героем с планеты Криптон, во младенчестве попавшим в вымышленный городок Смолвиль, шт. Канзас, выросшим среди людей и ставшим защитником слабых и борцом с мировым злом, появились и сотни других героев, у каждого из которых были своя «легенда» и собственный набор суперспособностей. Многие из этих персонажей просуществовали недолго и со временем оказались полностью забыты, однако некоторые из героев «золотого века» до сих пор продолжают свой триумфальный путь.

Так, уже в мае 1939 г. дуэт художника Боба Кейна и писателя Билла Фингера предложил совершенно нового героя: в противовес «солярному» Супермену был создан «лунарный», двойственный, терзаемый внутренними демонами Бэтмен.

Бэтмен — один из самых «готических» героев американских комиксов, а его художественная вселенная может пониматься как первая успешная попытка перенести эстетику классического готического романа на разворот книги комиксов.

Основное действие историй о Бэтмене разворачивается в вымышленном городе Готэм-Сити, прототипом которого

стали Нью-Йорк² [29, p. 45] и в меньшей степени Чикаго. Облик города (как и облик главного героя, и эстетика выпусков в целом) на протяжении всего времени своего существования обновлялся, подстраиваясь под новые тренды и меняющиеся вкусы аудитории, в разные десятилетия перенимая элементы таких стилей, как поп-арт, кэмп, городской грайм и др. В начале 1990-х гг. доминирующей в облике Готэма стала готическая эстетика с устремляющимися в небо шпилями, крепкими стенами и даже гаргульями, украшающими высотные здания, получающая и свое обоснование: согласно новой легенде, с момента своего основания город задумывался как место, сама архитектура которого будет способствовать укреплению религиозного чувства горожан и отгонять зло (см. подробнее: [20]).

Как в силу этих архитектурных решений, так и за счет географии (город расположен на острове, отделенном от материка рекой Готэм-Ривер, выступающей в качестве природного рва), Готэм можно уподобить гигантской проекции готического замка, раскинувшейся под открытым небом в некой параллельной Америке: это закрытый, замкнутый в себе готический хронотоп, в котором пространство и время составляют единое целое и формируют иную реальность, которой принадлежат и главный герой, и его союзники, и их противники, и все описываемые в серии события.

Как и замок в готических романах, Готэм хранит много темных тайн. В частности, в мини-серии «Темный рыцарь, темный город» (*Dark Knight, Dark City*, 1990) в несвойственном легендарному Бэтмену мистическом ключе рассказывается об оккультных занятиях отцов-основателей, вызвавших демона, впоследствии заточенного под городом. Конец Готэма также согласуется с поэтикой готического романа: в мини-серии «Катаклизм» (*Cataclysm*, 1998) описывается гибель мегаполиса в результате мощного землетрясения; руины Готэма вызывают

² «Готэм» — одно из исторических прозвищ Нью-Йорка, впервые появившееся в журнале Вашингтона Ирвинга «Сальмагунди» в 1807 г., — отсылает к известной английской песенке-потешке о «готэмском дурачке» / «готэмских умниках». Несмотря на то, что название легендарной деревни дураков (англ. Gotham), как считается, является искаженным английским Goat's Town — «козий город» [16, p. vii], — не будем игнорировать и, возможно, привлечшее внимание создателей локаций графическое сходство между этим топонимом и прилагательным «готический» (англ. gothic).

в памяти разрушение замка Отранто из первого готического романа, падение дома Ашеров из рассказа Эдгара По и даже гибель в огне Торнфилд-Холла в романе «Джейн Эйр».

Несмотря на то, что хронотоп готического романа был передан в основной локации вселенной — проклятого города Готэма (обратим внимание также на созвучие с прилагательным *goddamn* — «чертовский, проклятый»), — многочисленные авторы и художники, в разные годы работавшие над историями о Бэтмене, создали еще три «квази-замка», играющих важную роль в ряде сюжетов, — психиатрическую лечебницу Аркхем, тюрьму Блэкгейт и особняк главного героя.

Название лечебницы для душевнобольных преступников отсылает к вымышленному городу из рассказов Говарда Лавкрафта; сам же локус психиатрической больницы вводит в повествование важный для репрезентации готической инаковости мотив безумия и торжества примитивных сил, до поры дремлющих в каждом человеке.

Тюрьма Блэкгейт актуализирует детективную составляющую сюжетов комиксов; ее название созвучно названию известной лондонской тюрьмы Ньюгейт, с которой связан популярный квазиготический литературный субжанр «ньюгейтский роман»³, к которому возводят современный детектив.

Наконец, величественный особняк главного героя «Уэйн Мэнор», расположенный на окраине Готэма, позволяет авторам ввести в повествование и развить мотивы тайны и двойничества.

«Темный рыцарь Готэма», скрывающийся под маской летучей мыши, — по сюжету комиксов, лишь личина, выбранная миллионером Брюсом Уэйном. Ключ к тайне эксцентричного богача, в одиночку сражающегося с готэмской преступностью, скрыт в его родовом гнезде «Уэйн Мэнор», связанным подземным ходом с «Бэткейв» (досл. «пещера летучей мыши») — секретным штабом Бэтмена, где хранятся его костюмы, амуни-

³ Несмотря на то, что «ньюгейтский» роман — самостоятельная модификация романа, отличная от готического романа, отделенная от него к тому же некоторой временной дистанцией (время «ньюгейтского» романа — 1820–1840-е гг.), исследовательница Е.А. Горшкова справедливо отмечает, что классики этого направления, в частности, У. Эйнсворт, активно и умело использовали готические мотивы и приемы [6], что позволяет говорить об отношениях преемственности между двумя субжанрами.

ция, оружие, располагаются его лаборатория и мастерская. В различных сериях «Бэткейв» изображалась и как настоящая подземная пещера, и как оборудованный подвал особняка, и даже как старый сарай на некотором удалении от поместья, где изначально хранился только легендарный «бэтмобиль» — автомобиль главного героя.

Пещера чрезвычайно важна в мифологии Бэтмена: «[Это] не просто оружейный склад и тайное убежище, но и единственное пространство, в котором Брюс Уэйн и Бэтмен тождественны, в то время как за ее пределами каждый из них становится самостоятельной единицей со своими функциями в обществе: один играет роль легкомысленного миллионера и плейбоя, тогда как другой борется с преступностью и восстанавливает справедливость» [3, с. 223]. По мнению Н.А. Цыркун, «Брюс/Бэтмен — пример психологического «раздельного мышления», так называемой компартиментализации, позволяющей индивиду бесконфликтно существовать в двух (или даже нескольких) состояниях, практически не осознавая этих внутренних противоречий» [12, с. 194].

Двойничество — важный мотив всех комиксов о супергероях в масках, вынужденных постоянно скрывать от окружающих свое героическое alter-ego, однако лишь в комиксах о Бэтмене этот мотив прочитывается в готическом ключе⁴, род-

⁴ Н.А. Цыркун выделяет три формы двойничества в комиксах — внутренний раскол, или двойную идентичность главного героя, проживающего как бы две жизни; сюжетообразующее противопоставление протагониста и антагониста; еще более обостряющее конфликт между добром и злом «зеркальное отображение супергероя в его противнике суперзлодее» [12, с. 193]. История о Бэтмене определяется исследовательницей в первую группу, где оказывается также и другой великий супергерой американских комиксов — Кларк Кент / Супермен. Несмотря на то, что технически в историях обоих героев реализуется часто используемый в американских комиксах мотив двойной идентичности, сам характер дуализма Кларка Кента / Супермена и Брюса Уэйна / Бэтмена нам представляется различным, так как в первом случае этот дуализм базируется на противопоставлении «обычный человек / супергерой» (у У. Эко находим: «<...> в плане мифотворческом это двойничество можно считать очень даже тонким приемом <...> Кларк Кент — это воплощение типичного среднего читателя <...> Идентифицируя себя с таким персонажем, любой бухгалтер в любом американском городке может тайно питать надежду, что в один прекрасный день из кокона его

ня «человека-летучую мышь» с героями романа Мэри Шелли «Франкенштейн» Виктором Франкенштейном и Созданием или двуликим героем повести Роберта Луиса Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Бэтмен — это олицетворенная ярость Брюса Уэйна, та часть его личности, которая не столько требует справедливости, сколько жаждет мести за пережитые страдания, и визуальная составляющая играет здесь инструментальную роль. В отличие от других героев, чьи маски главным образом нужны для того, чтобы скрыть лицо и личность борца со злом, маска Бэтмена сродни ритуальной: она символически превращает носителя в антропоморфное воплощение летучей мыши — пугающего получеловека-полузверя, ночного монстра, порождение тьмы⁵.

Связь комиксов о Бэтмене с готической традицией в литературе подчеркивалась в выпусках не только посредством механического сюжетного и графического воспроизведения готического хронотопа, мотивов тайны и двойничества. В таких сериях и «ваншотах»⁶, как «Готэм в газовом свете» (*Gotham by Gaslight*, 1989) и «Бэтмен: готика» (*Batman. Gothic: A Romance*, 1990), авторы работают с готической традицией в целом, стилизуя истории под сюжеты готических и квазиготических романов разных эпох.

Так, «Готэм в газовом свете» сценариста Брайана Огастина и художника Майка Миньолы отсылает читателя к «имперской» готике и раннему детективу конца XIX столетия. События перенесены в 1889 г., когда Брюс Уэйн возвращается из длительной образовательной поездки по Европе в родной Готэм, где в то же время начинает орудовать скрывшийся от британского правосудия Джек-Потрошитель. Ориентированность на поздневикторианские образцы проявляется не только в том, как Миньола подходит к изображению героев истории — их внешнего вида, причесок, одежды, — и локаций или использует сепию для «состаривания» отдельных рядов и страниц.

обыденной личности может вылупиться сверхчеловек...» [13, с. 178–179]), а во втором в противоречие вступают юнгианские архетипы «Персона» и «Тень», т. е. публичное лицо человека и тайная, темная сторона его личности.

⁵ О готическом символизме маски Бэтмена см. подробнее: [27].

⁶ *Ваншот* (от англ. one shot — «один выстрел», «один удар») — комикс, сюжет которого раскрывается в одном выпуске.

Сценарист и художник пытаются воссоздать структуру детективной фабулы, играя со временем и фокализацией: комикс открывается воспоминаниями Брюса Уэйна о ночи гибели его родителей; в конце тот же эпизод повторяется, однако на этот раз читатель видит события глазами пойманного Бэтменом убийцы; яркие, красочные панели, на которых изображен непривычный дневной Готэм, светлый и просторный кабинет инспектора Гордона в полицейском управлении, роскошный прием в поместье городских богачей Лиландов и т. д. перемежаются панелями и полосными кадрами, выполненными в темных цветах, повествующими о жизни «Готэма газовых фонарей» как бы от лица приехавшего в Америку Джека-Потрошителя, — что можно рассматривать, как визуальное выражение плюрализма точек зрения, свойственного классическому детективу. Цветовые и композиционные решения дополняют повествование, доказывая, что связь комикса с конкретным литературным жанром может передаваться визуальными средствами.

В ряде серий актуализация готической поэтики происходит за счет отсылок к конкретным текстам готической традиции, в частности, «Франкенштейн» Мэри Шелли (в серии «Бэтмен: замок летучей мыши» (*Batman: Castle of the Bat*, 1994)), «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона (в серии «Бэтмен: Джекил и Хайд» (*Batman: Jekyll and Hyde*, 2005)), «Дракула» Б. Стокера (напр., серия «Бэтмен и Дракула» (*Batman & Dracula*, 1991–1998)).

Таким образом, в комиксах о Бэтмене мы видим пример всеобъемлющей рецепции жанровых конвенций готического романа — хронотопа, готического героя, готической коллизии, мотивов тайны, двойничества, безумия, локусов тюрьмы и психиатрической лечебницы, — а также конкретных текстов готической традиции, что определяет и сюжет, и характерную мрачную визуальную эстетику серии.

2. Создание Франкенштейна и Дракула в американских супергеройских комиксах

В 1954 г. в ответ на критику комиксов со стороны общества, возмущенного сенсационным характером большинства рисованных историй и возлагавшего на повальное увлечение

комиксами ответственность за рост числа преступлений, совершаемых американской молодежью, Ассоциация журналов комиксов ввела жесткую самоцензуру в форме так называемого «Кодекса комиксов» (англ. Comics Code Authority / CCA). Кодекс устанавливал ограничения для издательств, авторов и продавцов комиксов, запрещая изображать сцены жестокости и насилия, вводить в сюжет образы «гламурных» преступников, привлекательных для читательской аудитории и не несущих в конце истории заслуженного наказания, затрагивать темы не скрепленных браком сексуальных отношений и любого рода перверсий и т. д. Отдельная часть (Part B) была посвящена комиксам в жанре ужасов, которые запрещались как явление, начиная с самого слова «ужасы» (англ. horror, terror), которое отныне не могло использоваться ни в названиях изданий, ни в названиях серий, и заканчивая сверхъестественными чудовищами (а именно ходячими мертвецами, вампирами, гулями и оборотнями), которые более не могли фигурировать в качестве действующих лиц в комиксах (см.: [32]).

Не все издательства смогли адаптироваться к новым требованиям и были вынуждены прекратить свою работу (в частности, EC Comics, специализацией которого были как раз ужасы и детективные истории). Крупным игрокам рынка пришлось вернуться к жанру супергеройского комикса, в то время уже вышедшего из моды, но в новых условиях немедленно «реанимированного».

В 1971 г. некоторые пункты Кодекса были пересмотрены; так, монстры отныне могли изображаться на страницах комиксов при условии, что создатели будут придерживаться традиций классической готической литературы («Образы вампиров, гулей и оборотней могут быть допущены к использованию при условии, что они будут изображаться в соответствии с классической традицией, т. е. как во “Франкенштейне”, “Дракуле” и других литературных произведениях высокого качества, написанных Эдгаром Алленом [sic] По, Саки, Конан Дойлем и другими уважаемыми авторами, чьи работы читаются в школах по всему миру» (перевод мой. — Э. В.) [33]). Следствием этого послабления стало появление многочисленных комикс-версий Дракулы и чудовища Франкенштейна, которых создатели были вынуждены интегрировать в получившие столь широкое распространение сюжеты о героях и злодеях в масках и плащах, причем, в результате такого «слияния», мон-

стры приобрели рациональное научное обоснование, в большинстве своем став роботами, андроидами, мутантами и пр.

Уже в октябре 1971 г. одно из двух крупнейших издательств комиксов в США Marvel Comics представило антигероя Майкла Морбиуса — гениального ученого-биохимика, ставшего вампиром в результате эксперимента, который должен был излечить его от редкой болезни крови. Изменения, произошедшие в Морбиусе, отчасти обратимы: насыщая жажду человеческой крови, он на некоторое время возвращается в исходное состояние и терзается чувством вины за совершенные преступления [24, p. 222].

Здесь очевидно обращение создателей персонажа — писателя Роя Томаса и художника Гила Кейна — сразу к нескольким первоисточникам: визуальный ряд, связанный с превращением Морбиуса в вампира, очевидно, вдохновлен всей традицией английской литературы о вампирах, начиная с «Вампира» Джона Полидори, а также классическими фильмами ужасов о Дракуле; концепция же, согласно которой монстр — это «другое я» человека, притом человека благородного, интеллигентного, к тому же подвижника науки, — была заимствована из повести Стивенсона о Джекиле и Хайде. И графическая составляющая, и содержательное наполнение образа таким образом отсылают нас к готической традиции; трудно не согласиться с несколько ироничным замечанием американского специалиста по комиксам К. Гавалера о том, что «под облегающими трико супергероев скрывается готика XIX в.» (перевод мой. — Э. В.) [21, p. 79].

И вместе с тем, политика индустрии и вкусы целевой аудитории подсказывали создателям необходимость постепенного усиления научно-фантастической составляющей сюжетов⁷,

⁷ Это не означает, что в комиксах остались только получившие такое рациональное обоснование монстры, а сюжетная связь с английской готикой сошла на нет. Так, уже в 1972 г. читателям Marvel был представлен новый суперзлодей — Дракула, сразу получивший собственную серию «Гробница Дракулы» (*The Tomb of Dracula*, 1972–1979) (в отличие от Майкла Морбиуса, изначально бывшего лишь эпизодическим противником одного из самых любимых героев компании Человека-Паука). Сюжетная линия «Гробницы Дракулы» продолжала и развивала фабулу романа Стокера. Основными же противниками Дракулы были потомки героев романа-первоисточника — Квинси Харкер (сын Джонатана и Мины), Рейчел Ван Хельсинг (правнучка

что, в частности, привело к более активному использованию в разных сериях мотива научного эксперимента, обернувшегося несчастным случаем.

Тот же мотив лег в основу знаменитой серии Стэна Ли и Джека Кирби о Невероятном Халке (ил. 1), появившейся даже раньше — в 1962 г., т. е. в разгар действия запрета. Гениальный ученый Брюс Бэннер, с детства страдающий диссоциативным расстройством идентичности, становится случайной жертвой собственного эксперимента, в результате чего на свет появляется его пугающее альтер-эго — гигант чудовищной физической силы, получивший прозвище Халк (от англ. hulk — «увалень, громадина»). Впоследствии герой вновь обретает человеческую форму, но он не властен над превращениями,

Абрахама Ван Хельсинга), — а также оригинальные герои Марвел охотники на вампиров Блейд и Фрэнк Дрейк [24, р. 98]. Тот же прием синтеза классического первоисточника и жанра супергеройского / суперзлодейского комикса был использован и создателями серии «Чудовище Франкенштейна» (*The Frankenstein Monster*, 1973–1975), в первых трех выпусках которой излагался сюжет романа Шелли, постепенно переходящий в оригинальный нарратив сценариста Гэри Фридриха. Интересно, что первые шесть выпусков этой серии были озаглавлены *The Monster of Frankenstein*, после чего название изменили на *The Frankenstein Monster* [19, р. 533], закрепляя тем самым распространенную ошибку, когда чудовище называют фамилией создателя. Издательство DC Comics параллельно также разрабатывало образ злодея, основанный на образе Создания. Первый вариант этого персонажа был представлен уже в 1948 г. (до запрета на изображение монстров) в выпуске 135 серии «Детективные комиксы»; новая версия злодея появилась вскоре после снятия запрета, в 1973 г. в выпусках 23–30 серии «Призрачный незнакомец» (*The Phantom Stranger*, 1973–1974). Сотворенный из фрагментов тел разных людей, сильный и неуязвимый монстр неоднократно становился антагонистом в комиксах издательства, противостоя таким героям, как Супермен и Бэтмен. В более поздних сериях чудовище изменило свое амплу и стало выступать на стороне и в интересах человечества. Несмотря на множество оригинальных сюжетных линий, написанных сценаристами DC для персонажа, его связь с образом Создания в романе Шелли и кинематографическими версиями чудовища (в частности, с Созданием из фильмов Уэйла) подчеркивается как визуально, так и посредством отдельных реплик, что создает эффект единого художественного пространства, к которому относятся все истории о Создании от оригинала Шелли до новейших комиксов, публикуемых издательством.



Ил. 1. Обложка первого выпуска новой серии «Невероятный Халк» (май 1962). URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/93/The_Incredible_Hulk_1_%28May_1962%29.jpg (дата обращения: 17.05.2023). / The cover of the first issue of a new *Marvel Comics* series *The Incredible Hulk* (May 1962). Available at: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/93/The_Incredible_Hulk_1_%28May_1962%29.jpg (Accessed 17 May 2023).

зависящими лишь от его эмоционального состояния: малейшее волнение или вспышка гнева способны стать триггером реакции и снова вызвать к жизни монструозную субличность.

Эта история схожа с историей Майкла Морбиуса в том, что здесь создатели также использовали несколько классических источников одновременно, амальгамировав сюжеты «Франкенштейна», «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда», образ Голема, а также элементы визуального ряда, заимствованные из старых американских фильмов ужасов о чудовище Франкенштейна.

Создатель Халка Стэн Ли так объяснял основные источники влияния:

Мне всегда было жаль чудовище Франкенштейна. Никто так и не смог убедить меня в том, что оно было злодеем <...> Оно никогда и никому не хотело причинять вреда, а просто пыталось нащупать свой мучительный путь к выживанию, защитить себя, найти общий язык с теми, кто пытался его уничтожить <...> Я подумал, что также могу заимствовать кое-что из «Доктора Джекила и мистера Хайда», — чтобы наш протагонист постоянно «переключался» между своей человеческой и сверхчеловеческой формой... (перевод мой. — Э. В.) [23, p. 75].

Не все создатели комиксов прочитывали историю Создания в том же сочувственном ключе и, обращаясь к сюжету Мэри Шелли, стремились сохранить в своих произведениях аксиологию ее романа (пусть и в упрощенном виде). Основанная на истории Виктора Франкенштейна и Создания «арка» о появлении Альтрона — созданного ученым Хэнком Пимом робота, который обрел собственный интеллект, развил в себе ненависть к создателю и всему человеческому роду и начал творить себе подобных для последующего завоевания мира, — развивает представление о несдерживаемом научно-техническом прогрессе как о потенциальном источнике смертельной опасности для всего человечества, а также, в духе научно-фантастической литературы и кинематографа 1960-х гг.⁸, затрагивает дихотомию человек / псевдочеловек, предугадывая тему, которая станет особенно актуальной уже в нашу эпоху машинного обучения и нейросетей.

Аналогичные сюжеты и персонажи разрабатывались и DC Comics, которое, в частности, в 1992 г. представило нового злодея Думсдей, являющего собой искусственно выведенное чудовище, обрушившее свой гнев на Землю и Метрополис — город Супермена [14, с. 96]. Принципиальное отличие этого персонажа от других, отчасти схожих с ним героев и злодеев художественных вселенных комиксов, заключается в полном отсутствии у него какой-либо человечности и даже указания на наличие у него близкого человеческого интеллекта. Думсдей обладает в целом антропоморфной формой (прямоходящий,

8 Роман Ф. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) вышел в том же 1968 г., когда состоялось и первое появление Альтрона в серии «Мстители» (*The Avengers*, 1963–н. в.).

о двух руках и двух ногах), но этим его сходство с человеком исчерпывается, что, в свою очередь, вновь напоминает о ранних кинопрочтениях образа Создания Франкенштейна — могучего, но, очевидно, слабоумного гиганта, изъясняющегося посредством рычания.

Таким образом, анализируя образы персонажей комиксов — героев, антигероев, злодеев, второстепенных действующих лиц, вдохновленных героями готических романов, можно сделать несколько предварительных выводов о специфике «усвоения» классического материала в этом медиа.

Во-первых, крайне редко в основу нового продукта легли всего один прототекст, и чаще всего авторы комиксов работали с несколькими первоисточниками одновременно, заимствуя и адаптируя наиболее привлекающие их образы и мотивы. Несмотря на богатство готической традиции в английской литературе, пригодными для «переделок» в комиксы о супергероях и суперзлодеях оказались лишь романы Мэри Шелли «Франкенштейн» и Брэма Стокера «Дракула», а также повесть Роберта Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Визуальная составляющая заимствовалась из фильмов ужасов 1930–1940-х гг., хотя и также подвергалась существенной адаптации для большего соответствия эстетике американского комикса.

Во-вторых, образы, сюжетные ходы и мотивы не всегда, но зачастую усваивались в комиксах в отрыве от готической эстетики, а сверхъестественные события и явления получали научно-фантастическое объяснение, что приводило к появлению и закреплению новых тропов, воспроизводившихся в различных сериях (напр., мотив неудачного научного эксперимента, образ ученого-монстра и др.).

В-третьих, один и тот же первоисточник мог по-разному прочитываться разными авторами комиксов, подчеркивавших тот или иной аспект сюжета, в зависимости от близкой им интерпретации и стоявшей перед ними художественной цели. Так, Создание Франкенштейна в различных сериях как «перерождалось» в подобного Брюсу Баннеру трагического героя, мучительно пытающегося сдержать рвущееся наружу звериное начало, так и в лишенном мыслей и чувств яростного монстра, сулящего гибель всему живому.

3. «Франкенштейн» Мэри Шелли и его графические адаптации

Не только издательства и авторы, специализирующиеся на комиксах о супергероях и суперзлодеях, обращались к сюжету «Франкенштейна». Многие художники и сценаристы комиксов⁹ оценили визуальный потенциал романа Шелли и попытались предложить свое видение истории ученого и сотворенного им чудовища, высвечивая те или иные аспекты первоисточника, пересказывая сюжет с акцентом на то или иное действующее лицо, предполагая, как могли бы развиваться дальнейшие события, или перенося действие в будущее.

В графическом романе «Франкенштейн» (*Frankenstein*, 2021) [31] его автор Жорж Бэсс развивает традиции реалистического стиля франко-бельгийского комикса BD (франц. *bande dessinée* — «рисованная лента») и предлагает свою версию ро-

⁹ Материалом для анализа в этом разделе являются лишь западные — американские и французский — комиксы, однако важно отметить, что образ Создания и сюжет романа «Франкенштейн» оказал существенное влияние и на популярную культуру стран Азии, найдя выражение в японской манге и мультсериалах-аниме. Отдельного упоминания заслуживает манга «Франкенштейн» (1994) культового мангаки Дзюндзи Ито, вошедшая в шестнадцатый том авторской серии «Коллекция ужасов Дзюндзи Ито». Японский художник создал графическую версию романа, в которой уделил значительное внимание «белым пятнам» романа Шелли, в частности, экспериментам Виктора Франкенштейна и самому процессу создания гомункула. Мангу «Франкенштейн» от многих японских комиксов отличает высокая степень детализации и плотная штриховка, что играет важную роль в усилении эффекта хоррор-кадров: сцены, в которых Виктор разоряет могилы на кладбище, крадет материал для своих экспериментов из городского морга, сшивает тело Создания, работает над «невестой монстра», словно рождаются из молчания Мэри Шелли, позволяющего мангаке направить воображение и заполнить собственными видениями оставленные ею лакуны. С точки зрения сюжета, Ито работал не только с фабулой романа, но и с экранизациями, из которых заимствовал отдельные сюжетные повороты. Так, в его версии Создание просит Франкенштейна дать его будущей «невесте» голову Жюстины Мориц, а Анри Клерваль, случайно узнавший о занятиях Виктора, помогает ему завершить работу над вторым творением в надежде, что это поможет другу освободиться от отношений с преследующим его демоном.

мана Шелли. Сюжетно графический роман и первоисточник очень близки; Бэсс позволяет себе художественную вольность лишь там, где это оправдано очевидной недоработкой автора оригинала. Так, художник вводит новое действующее лицо — слугу Франкенштейна по имени Свен¹⁰, посвященного в тайну занятий своего господина и помогающего ему добывать трупы для экспериментов на начальном этапе, а также перевезти и устроить лабораторию на Оркнейских островах в преддверии второго эксперимента. Наконец получает объяснение наиболее очевидная логическая нестыковка, смущающая читателя романа Шелли: каким образом Франкенштейну удалось, работая с фрагментами украденных им мертвых тел обычных людей, создать великана нечеловеческих пропорций? В небольшом дополнении Бэсс объясняет, как на хирургический стол к ученому попал труп трагически погибшего циркового артиста-«человека-горы». Уделяет Бэсс и больше внимания по сравнению с первоисточником истории Создания, прописывая и прорисовывая дополнительные сцены, в которых на несчастное существо вначале нападет свора бродячих собак, а затем — практически сразу — группа пьяных мужчин, решивших посостязаться в удали и убить «монстра». Ярость животных и жестокость людей, обращенные против оставленного своим создателем существа, иллюстрируют концепцию Шелли о неприкаянном чудовище, неспособном стать «своим» ни в человеческом обществе, ни даже в мире животных.

Формат графического романа позволил Бэссу обыграть и секвенцию повествуемых событий, сделав шаг вперед по сравнению с «концентрической» композицией романа Шелли: история Франкенштейна и история Создания излагаются одновременно, перемежая друг друга, к тому же, время от времени читатель «переносится» на борт дрейфующего во льдах Арктики корабля (ил. 2), что помогает нам не забыть о том, что все представленные сюжетные линии являются фрагментами рассказа умирающего Франкенштейна капитану Уолтону.

Работа сценариста Стива Найлза и художника Берни Райтсона (при участии Келли Джонса¹¹) «Франкенштейн. Возрожде-

¹⁰ Очевидно, образ Свена основан на образе Фрица из фильма «Франкенштейн» (1931).

¹¹ Художник Бернанд Райтсон, известный своими иллюстрациями к оригинальному «Франкенштейну», «Черному коту» Эдгара По, «Хо-



Ил. 2. Разворот графического романа «Франкенштейн» Ж. Бэсса. Организация панелей на развороте продумана таким образом, чтобы читатель мог мысленно находиться одновременно в лесу, следя за блужданиями покинутого Создания, и на корабле в Северном Ледовитом океане, где Франкенштейн рассказывает историю — свою и созданного им монстра — капитану Уолтону [Bess 2023, p. 66–67]. A centerfold of the graphic novel *Frankenstein* by G. Bess. The panels are positioned in such a manner as to allow the reader to mentally follow the lonely Creature's wandering in the forest and keep in mind the scene on the ship in the Arctic Ocean, where Frankenstein narrates the story — of him and the monster he had created — to captain Walton [Bess 2023, p. 66–67].

ние» (*Frankenstein. Alive, Alive!*, 2018) — графический сиквел к роману Шелли. Сюжетно «Возрождение» имеет много общего с романом Сьюзен О'Киф «Чудовище Франкенштейна» (*Frankenstein's Monster*, 2010): сюжет этой серии комиксов также можно охарактеризовать как двойной нарратив о трансформации — превращении монстра в человека и человека в монстра. Как и у О'Киф, в центре повествования находится Создание, по воле судьбы выжившее на крайнем Севере и впоследствии нашедшее пристанище в доме стареющего ученого-физиолога и коллекционера разного рода диковин доктора Саймона Ингл-

луду» Говарда Лавкрафта, а также сотрудничеством со всеми ведущими издательствами комиксов (так, например, для DC им был создан персонаж Болотная тварь), умер в 2017 г., не успев закончить работу над «Возрождением». Издательство IDW предложило завершить проект другому известному иллюстратору Келли Джонсу, чья кандидатура ранее была предложена самим Райтсоном.

за. Доброе отношение нового покровителя, его забота, а также его богатая библиотека, предоставленная в полное распоряжение главного героя, постепенно излечивают душевные раны существа, примиряя его с человечеством, но не с самим собой. Создание мучимо чувством вины за убитых им людей и понимает, что никогда не сможет возместить этот кровавый долг. В хоррор-стилистике Райтсон зарисовал ночные кошмары героя, в которых ему являются его жертвы — полуистлевшие Уильям Франкенштейн, Анри Клерваль, Элизабет, — в чьих обезображенных лицах Создание узнает собственные черты.

Собственная природа страшит героя, делая невозможной интеграцию в общество. Напугав при первой встрече жену Инглза Долли, герой горестно восклицает:

За все долгое время — месяцы? годы? — в этом доме единственным человеческим лицом, которое я видел, было лицо доктора Инглза. Он всегда относился ко мне как к равному и принимал меня таким, какой я есть. Но теперь, в одно мгновение, осознание моей истинной природы вернулось ко мне с силой лавины. В испуганных глазах Долли я увидел свое подлинное отражение. Я — пародия на человека. Насмешка над Богом и Его творениями [30].

Однако, чем дольше Создание находится в особняке доктора Инглза, тем больше мрачных тайн узнает о своем благодетеле, постепенно осознавая, что почтенный ученый в действительности является еще одним фанатиком, в жестокости и аморальности своих экспериментов даже превосходящим Виктора Франкенштейна.

Как и в романе О'Киф, кульминация духовной трансформации Создания наступает на сцене, где герой принимает роды у спасенной им из особняка Инглза женщины, едва не ставшей жертвой бесчеловечного эксперимента:

Как мне описать свои чувства в тот момент? Я так долго был окружен смертью и теперь, в вихре зимней бури, держал в своих руках жизнь. Не что-то скроенное из мертвых частиц. И тогда я понял: я не такой, как этот ребенок, я не могу быть ему отцом. Если мне и уготована роль в этом несчастном мире, то явно не забота о матери и ребенке. <...> Я знал, что я не один из них и никогда таким не буду. Этого Виктор так и не смог

понять. В своем тщеславии он стремился создать человека по своему образу и подобию. Он не создал человека. Он создал существо. Однако это не означало, что для меня не найдется места на земле, даже если я останусь один. Пусть я не человек, но я все же живой... и любое существо этого мира, рожденное наукой или колдовством, заслуживает жизни [30].

На этой жизнеутверждающей ноте завершается предложенное Найлзом и Райтсоном продолжение романа Шелли. Как и О'Киф, сценарист подводит читателя к идее примата воли над судьбой.

Изображения Райтсона, как и роман Бэсса, выполнены в черно-белой гамме (за исключением нескольких цветных вставок — полосных кадров, маркирующих начало новых выпусков) и отличаются высокой степенью детализации. В мельчайших подробностях выписан суровый арктический пейзаж, улицы Ингольштадта, экстерьер особняка Инглза и его интерьеры — удивительный кабинет диковин, библиотека и зловещая лаборатория. Привлекающие внимание и вызывающие интерес детали подспудно усиливают эмоциональную связь читателя и героя: подобно тому, как читатель не может войти в мир комикса, чтобы ближе рассмотреть и потрогать экспонаты домашнего музея Инглза или его оборудование для научной работы, так и Создание обречено быть лишь сторонним наблюдателем, неспособным преодолеть невидимую границу, отделяющую его от людей, населяющих такой притягательный для него и такой негостеприимный мир.

Несмотря на то, что Райтсон работал в черно-белой гамме, отчасти подражая стилю старых иллюстраций классических романов¹², лаконичная палитра оказывается невероятно «говорящей». В начале истории доминирующий в большинстве панелей белый цвет — цвет снега, холода, арктической пустыни — символизирует одиночество Создания и его готовность принять свою смерть. В конце последнего выпуска белый цвет снова начинает доминировать на каждом развороте, однако его эмоциональный заряд меняется: в контексте представленной в сюжете эволюции сознания главного героя его можно тракто-

¹² Другим важным влиянием является немецкая романтическая живопись и, в частности, полотна Каспара Давида Фридриха.

вать как символ нового начала в жизни Создания, его решения «обнулить» свой прошлый трагический опыт и найти свое место в мире и цель своего существования. Таким образом вербальный и графический аспекты дополняют друг друга, усиливая ощущение читателя причастности к истории Создания.

Попытка объединить сюжет «Франкенштейна», актуальные проблемы современности¹³, футуристический сеттинг и формат комикса была предпринята американским писателем Виктором Лавалем и художником Дитрихом Смитом в серии «Разрушитель» (*Victor LaValle's Destroyer*, 2017). В центре повествования — ученый Жозефина Бейкер, использовавшая свои уникальные научные разработки для того, чтобы вернуть к жизни убитого полицейским сына Акая. Преимущество «Разрушителя» по отношению к «Франкенштейну» Шелли проявляется не только в обыгрываемой авторами узнаваемой сюжетной коллизии, но и в том, что, по сюжету, Жозефина является далекой потомницей Виктора Франкенштейна, а бессмертное Создание выводится на страницах серии в качестве злодея, победить которого может лишь воскрешенный и обретший фантастические способности Акай Бейкер.

Интерес Лавала к роману Шелли — интерес не столько читателя, сколько академического филолога, университетского преподавателя. Имплицитно в комиксе и эксплицитно в подробных авторских комментариях автор рассуждает о роли вторичных продуктов — комиксов, книг, фильмов — в том, как мы воспринимаем роман-первоисточник и его героев. С каждой новой «переделкой» и сюжет, и персонажи все больше закрепляются в общественном сознании в качестве неких художественных конструкторов, практически оторванных от оригинала. Лаваль обыгрывает этот тезис в одной из сцен пятого выпуска «Разрушителя»: таинственная государственная организация, в которой прежде проводила свои исследования главная героиня, клонирует самого Виктора Франкенштейна, однако все клоны оказываются способны прожить лишь несколько минут, прежде чем их тела начинают разлагаться заживо. Один из «Франкенштейнов» успевает бросить упрек своим создателям:

¹³ С более подробным анализом проблематики графического романа Лавала и Смита можно ознакомиться в статье автора настоящего исследования «Переизобретение “Франкенштейна” М. Шелли в графическом романе В. Лавала “Разрушитель”» [4].

«Вы создали меня с помощью этой машины, поэтому думаете, что и сам я лишь устройство, механизм. Но я обрел и собственное сознание! Я живой!» (перевод мой. — Э. В.) [34]¹⁴.

Лаваль играет на полисемии существительных *device* и *tool*, означающих в английском языке как «устройство, приспособление, механизм» и «инструмент, орудие труда», соответственно, так и — в ином контексте — «художественный прием». Пересоздание образов романа Шелли, как и других известных героев мировой литературы, подобно клонированию: писатели, сценаристы, режиссеры механистически плодят нежизнеспособные «реплики», тем самым убивая высокое искусство, разрушая связь героев с традицией, которой они принадлежали изначально. Это побуждает писателя не столько пересказать сюжет романа, перенеся его события в недалекое будущее и насытив его актуальной, понятной читателю XXI в. проблематикой, сколько «переизобрести» его, предложив новых героев и новый сюжет, которые, однако, транслировали бы особую атмосферу романа Шелли.

Заключение

Готический роман можно считать лишь феноменом пост-просветительской английской словесности, просуществовавшим примерно полвека и ушедшим в небытие, как только трепетные девы в беде, преследующие их водевильные злодеи и населенные призраками прошлого средневековые замки перестали производить должное впечатление на читательскую аудиторию. Но конец готического романа как такового стал началом новой эры массовой литературы, «позаимствовавшей» у готики и образы, и приемы, и готовые сюжетные ходы и адаптировавшей их под культурные и эстетические запросы аудитории последующих поколений. Во второй половине XX в. на фоне стремительного распространения того, что французы называют «девятым искусством», т. е. комиксов и графических романов, повествовательные практики английских «готицистов», сумрачная эстетика их творений, как и сами их тексты (пусть и не все, а лишь самые любимые читателями) стали проникать на страницы столь популярных «рисованных историй».

¹⁴ В *ориг.*: “You whipped me up in that machine, so you think I’m just a device, a tool. But I have come into my consciousness! I’m alive!” [34].

В первой части исследования мы рассмотрели, как создатели комиксов издательства DC Comics о Бэтмене адаптировали поэтику готического романа как жанра к своим художественным задачам, объединив готического героя и готического злодея в едином персонаже, поместив его в монструозный город-замок и заставив бороться с безумными преступниками, пытаясь в этой борьбе выплеснуть свою ярость и боль от личной потери.

Во второй части на примере комиксов DC Comics и Marvel Comics мы проследили, как сюжеты романов «Франкенштейн» и «Дракула», а также повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» — трех культовых готических произведений — обрабатывались сценаристами и художниками в ряде серий, порой видоизменяясь до неузнаваемости, утрачивая связь с готической поэтикой и приобретая чисто научно-фантастическое звучание, а порой, напротив, возвращаясь к своим истокам.

Наконец, в третьей части мы рассмотрели три графических романа-адаптации романа Мэри Шелли «Франкенштейн» — адаптацию как таковую, адаптацию-продолжение и адаптацию-«переделку», в которой события перенесены в недалекое будущее и затронута максимально близкая современному читателю проблематика. Каждый из графических романов — новое прочтение первоисточника, высвечивающее тот или иной аспект этого великого романа, обогащающее опыт знакомства с ним. В каждом случае графика дополняет слово, заполняет лакуны, апеллирует напрямую к чувственному восприятию читателя, облегчая для нас мысленное построение художественной реальности и образов, погружение в эстетику и формирование собственного эстетического и эмоционального отклика.

Список литературы Исследования

- 1 Алиев Р.Т. Комиксный герой как отражение неомифологической парадигмы американской массовой культуры: 1929–2012 гг.: дис... канд. истор. наук. Астрахань, 2015. 185 с.
- 2 Алимуратов О.А., Шубитидзе В.З. Графический роман: вехи эволюции жанра в англоязычной и русскоязычной лингвокультурах. Черты креолизации в текстовом пространстве графического романа как переводчески значимая особенность // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2020. Т. 65, № 9. URL: <https://scipress.ru/philology/articles/graficheskij-roman-vekhi-evolyutsii-zhanra-v-angloyazychnoj-i-russkoyazychnoj>

- lingvokulturakh-cherty-kreolizatsii-v-tekstovom-prostranstve-graficheskogo-romana-kak-perevodcheski-znachimaya-osobennost.html (дата обращения: 23.01.24).
- 3 Васильева Э.В. Наследие готического романа в комиксах DC о Бэтмене // Мир комиксов. Вып. 6: Диапозитивы, комиксы жанра хоррор и военной тематики / ред.-сост. Ю.А. Магера. М.; Екатеринбург: Фабрика комиксов: Кабинетный ученый, 2022. С. 217–228.
 - 4 Васильева Э.В. Переизобретение «Франкенштейна» М. Шелли в графическом романе В. Лавала «Разрушитель» // Мир комиксов. Вып. 8: Женские комиксы, маньхуа, нарратив / ред.-сост. Ю.А. Магера. М.; Екатеринбург: Фабрика комиксов: Кабинетный ученый, 2024. С. 335–341.
 - 5 Васильева Э.В. Трансформация готической поэтики в графическом романе-адаптации (на материале графического романа Эми Чу и Су Ли «Кармила. Первый вампир») // Сибирский филологический форум. 2024. № 1. С. 69–79.
 - 6 Горшкова Е.А. Готические мотивы в романе У. Эйнсворта «Тауэр» // Вестник СПбГУ. Серия 9. 2015. Вып. 1. С. 24–30.
 - 7 Магера Ю.А. Роль образов европейской художественной культуры в японской манге: дис. ... канд. культурологии. М., 2024. 234 с.
 - 8 Меркулова М.Г., Прудюс И.Г. Жанр графического романа: к постановке проблемы (на материале современных франко- и англоязычных текстов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16, № 10. С. 3379–3385.
 - 9 Ненарокова М.Р. «Путь паломника» Джона Баньяна: от эмблемы к комиксу // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 108–139. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-108-139>
 - 10 Сонин А.Г. Комикс как знаковая система: психолингвистическое исследование на материалах франкоязычных комиксов: дис ... канд. филол. наук. Барнаул, 1999. 236 с.
 - 11 Столярова Л.Г. Вербальные и невербальные компоненты коммуникации в текстах французских комиксов: на материале комиксов серии «Астерикс»: дис... канд. филол. наук. Воронеж, 2012. 178 с.
 - 12 Цыркун Н.А. Супергерои комиксов и обратная сторона титанизма // Вестник РГГУ. 2014. № 7. С. 293–301.
 - 13 Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: «Симпозиум», 2007. 502 с.
 - 14 Энциклопедия DC Comics / пер. с англ. А. Волкова, К. Кутузова. М.: Эксмо, 2017. 368 с.
 - 15 Barker M. Comics: Ideology, Power, and the Critics. Manchester: Manchester University Press; N.Y.: St. Martin's Press, 1989. 320 p.
 - 16 Burrows E.G., Wallace M. Gotham: A History of N.Y. City to 1898. New York: Oxford University Press, 1999. 1385 p.

- 17 *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* / ed. by S.E. Tabachnick. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017. 228 p.
- 18 *Chute H. Comics as Literature? Reading Graphic Narrative* // PMLA. 2008. Vol. 123, № 2. P. 452–465.
- 19 *Denson S. Marvel Comics' Frankenstein: a Case Study in the Media of Serial Figures* // *Amerikastudien / America Studies*. 2011. Vol. 56, № 4. P. 531–553.
- 20 *Fitch A. Gotham City and the Gothic Literary and Architectural Traditions* // *Studies in Comics*. 2017. Vol. 8, № 2. P. 205–225. URL: https://cris.brighton.ac.uk/ws/files/495798/Gotham_City_and.pdf (дата обращения: 17.05.2023).
- 21 *Gavaler C. On the Origin of Superheroes: from the Big Bang to Action Comics No. 1*. Iowa City: University of Iowa Press, 2015. 295 p.
- 22 *Groensteen T. La Bande Dessinée*. Toulouse: Editions Milan, 1996. 63 p.
- 23 *Lee S. Origins of Marvel Comics*. New York: Simon & Schuster, 1974. 254 p.
- 24 *The Marvel Comics Encyclopedia. A Complete Guide to the Characters of the Universe*. New York: DK Publishings, 2009. 399 p.
- 25 *McCloud S. Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Kitchen Sink Press, 1993. 216 p.
- 26 *Pratt H.J. Narrative in Comics* // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2009. Vol. 67, № 1 (67). P. 107–117.
- 27 *Reichstein A. Batman — an American Mr Hyde?* // *Amerikastudien/ American Studies*. 1998. № 2. P. 329–350.
- 28 *The Routledge Companion to Comics* / ed. by F. Bramlett, R.T. Cook, A. Meskin. New York; London: Routledge, 2017. 472 p.
- 29 *Steranko J. History of Comics: in 2 vols*. Reading (PA): Supergraphics, 1970. Vol. 1. 84 p.

Источники

- 30 *Найлз С., Райтсон Б. Франкенштейн. Возрождение* / пер. с англ. К. Жолудевой. М.: Изд-во АСТ, 2020. 104 с.
- 31 *Bess G. Mary Shelley's Frankenstein*. Chicago: Magnetic Press, 2023. 204 p.
- 32 *The Comics Code of 1954*. URL: <https://cblldf.org/the-comics-code-of-1954/> (дата обращения: 16.12.2023).
- 33 *Comics Code Revision of 1971*. URL: <https://cblldf.org/comics-code-revision-of-1971/> (дата обращения: 16.12.2023).
- 34 *LaValle V., Smith D. Victor LaValle's Destroyer: in 6 vols*. San-Francisco: Boom Studios, 2017. Vol. 5. 160 p.

Часть IV



© Э.В. Васильева

Джейн
Остен



© 2024 г. А.В. Костыря

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ЛОКУСЫ В СТИЛИСТИКЕ СИКВЕЛОВ К РОМАНУ ДЖЕЙН ОСТЕН¹

Аннотация: Предметом изучения в данном исследовании являются пространственно-временные локусы во вторичных текстах, созданных по мотивам романа Джейн Остен. Материалом исследования в рамках выявления когнитивной схемы по актуализации локусов пространства и времени послужили сиквел Колин Маккалоу «Независимость мисс Мэри Беннет» (*Independence of Miss Mary Bennet*) и сиквел Джейн Докинз «Письма из Пемберли» (*More Letters from Pemberley*). Данные вторичные тексты демонстрируют заметную разницу в восприятии эпохи создания оригинала различными по стилистической направленности авторами. Колин Маккалоу — широко известный автор благодаря роману «Поющие в терновнике», а также другим работам в жанре исторического приключения. В отличие от Маккалоу, Джейн Докинз мало известна читателям, однако имеет определенный успех в работе над стилизациями в духе Регентской Англии. В ходе исследования функции локусов в нарративе, актуализаторы времени и пространства, а также характер номинации и предикации во вторичных текстах представляют интерес с точки зрения репрезентации географической карты их референта — романа «Гордость и предубеждение». В рамках литературоведческого аспекта исследования для сравнения стилистических обликов каждого из романов рассматривается эстетическая категория живописного на примере актуализации локуса Пемберли в оригинале и сиквеле.

¹ Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастиш. Ретелинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В.Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

Ключевые слова: пространственно-временные локусы, индексальный знак, иконический знак, референция, номинация, предикация, когнитивная схема, сиквел, вторичные тексты, живописное, Дж. Остен.

Информация об авторе: Алёна Владимировна Костыря — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и философии Пермского федерального исследовательского центра Уральского отделения Российской академии наук (ПФИЦ УрО РАН), ул. Ленина, д. 13, стр. А, 614990 г. Пермь, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6510-3911>

E-mail: a.v.kostyria@gmail.com

Для цитирования: Костыря А.В. Пространственно-временные локусы в стилистике сиквелов к роману Джейн Остен // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 211–233. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-211-233>

© 2024. Alyona V. Kostyrya

SPACE-TIME LOCI IN THE STYLISTICS OF SEQUELS TO THE NOVEL BY JANE AUSTEN

Abstract: The subject of this study is the space-time loci in secondary texts based on the novel by Jane Austen. The research material in the framework of identifying the cognitive scheme of actualization of the loci of space and time was the sequel by Colleen McCullough *Independence of Miss Mary Bennet* and the sequel by Jane Dawkins *More Letters from Pemberley*. These secondary texts demonstrate noticeable difference in the perception of the era of the creation of the original work by stylistically different authors. Colleen McCullough is a well-known author thanks to the novel *The Thorn Birds*, as well as other works in the genre of historical adventure. Unlike McCullough, Jane Dawkins is less known to readers, but has had some success working on stylizations in the spirit of Regency England. In the course of the study, the functions of loci in the narrative, the actualizers of time and space, as well as the nature of nomination and predication in secondary texts are of interest from the point of view of representing the geographical map of their referent, the novel *Pride and Prejudice*. Within the framework of the literary aspect of the study, in order to compare the stylistic images of each of the novels, the aesthetic category of

the picturesque is considered on the example of the actualization of Pemberley in the original and the sequel.

Keywords: space-time loci, index sign, iconic sign, reference, nomination, predication, cognitive scheme, sequel, secondary texts, picturesque, Jane Austen.

Information about the author: Alyona V. Kostyrya, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Foreign Languages and Philosophy, Perm Federal Research Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Lenina St., 13, bld. A, 614990 Perm, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6510-3911>

E-mail: a.v.kostyria@gmail.com

For citation: Kostyrya, A.V. "Space-time Loci in the Stylistics of Sequels to the Novel by Jane Austen." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 211–233. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-211-233>

В рамках данного исследования авторский стилистический код Джейн Остен выступает как основа «совершенного» алгоритма для создания сиквелов к её романам. Осознанно или интуитивно, но авторы сиквелов должны писать «продолжение» с оглядкой на первичный текст, связь с которым является условием существования и адекватного восприятия вторичного текста. В данном исследовании будет рассмотрена когнитивная схема актуализации локусов пространства (точек пространственного образа, отраженного в художественном тексте) и времени как составляющая часть авторского кода Остен.

Метод формализации позволяет представить когнитивные схемы в качестве жесткой воспроизводимой структуры, набора дискретных компонентов [2]. Выделение компонентов, или составляющих, каждой когнитивной схемы, а также анализ механизма её актуализации в сиквелах осуществляются с использованием семиотического, лингвостилистического, и логико-семантического и сопоставительного методов. Сопоставление стилистических схем оригинала и способов их актуализации в сиквелах позволит выявить степень стилистического изоморфизма между первичным и вторичным текстами.

С точки зрения семиотического подхода высокая степень стилистического подобия сиквела обеспечивается индексально-иконическим способом референциального отображения первичного текста. Сиквел как знак оригинала не может быть его абсолютной иконой, копией (иконический знак — это знак, который связан со своим референтом благодаря некоторому физическому сходству между ними), поскольку неизбежно отображает свой референт с позиций иного дискурса — точки зрения создателя сиквела, культурного контекста и др. При сохранении системы индексальных знаков (пространственных и временных локализаторов и другого рода дейктиков) сиквел воспроизводит границы и структуру той же самой текстовой картины мира, что и в исходном романе, что обеспечивает относительную тождественность романских миров. Индексальный знак для нас в этом исследовании — знак-указатель.

При этом, как и оригинал, вторичные тексты, при идеальном раскладе, не могут быть изолированы от культурного контекста эпохи Регентства. Имеется в виду ориентация английских авторов начала XIX столетия на универсальные эстетические категории в европейской культуре [3]. Под ними понимаются представления о живописном, возвышенном и прекрасном как в живописи, так и в литературе, которые, разумеется, не обошли стороной и творческий метод Джейн Остен [7; 11]. Поскольку материалом анализа выбран роман «Гордость и предубеждение», в итоговой части работы нами будет рассмотрено фигурирующее в нем и являющееся знаковым местом поместье Пемберли — как образец живописного ландшафта в английской литературе.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу, приведем несколько слов об авторах сиквелов и их произведениях. Автор сиквела «Независимость мисс Мэри Беннет», Колин Маккалоу — австралийская писательница, прославившаяся романом «Поющие в терновнике» [9]. Она также является автором более 10 романов, в их числе «Первый человек в Риме» [10], «Венец из трав» [10] и др. В романе «Независимость мисс Мэри Беннет» [16] повествуется о событиях, случившихся двадцать лет спустя после описанных в романе «Гордость и предубеждение» [14]: умирает миссис Беннет, и её средняя дочь мисс Мэри впервые в жизни обретает самостоятельность и долгожданную свободу.

Второй исследуемый нами сиквел написан американкой английского происхождения Джейн Докинз. Докинз известна

своими вполне удачными стилизациями: «Письма из Пемберли: первый год» [5], «Лули» [4], «Один идеальный полдень», время и место действия которых — Регентская Англия. В романе «Новые письма из Пемберли» (*More Letters from Pemberley* [15]), созданном в эпистолярном жанре, представлен вариант развития событий с точки зрения Элизабет Беннет, которая становится центральным персонажем повествования.

Представленные выше истории обладают, таким образом, единой пресуппозицией, единым набором действующих лиц и другими параметрами, которые могли бы приводить и к относительно идентичной географической карте. На практике же, степень воспроизводимости когнитивных схем, используемых для актуализации пространственно-временных локусов в оригинале и сиквелах, будет отлична, что скажется и на изоморфности двух вымышленных миров. Для систематизации проводимого исследования степень тождественности географических карт двух пар текстов будет определяться на основании следующих параметров:

- классификация локусов пространства по объекту номинации;
- семиотический характер репрезентации локусов и степень их визуализации.

Далее представим комплексно данные о географических картах трех романов (см. Таблицу 1).

Данная таблица представляет, в первую очередь, референты номинации в оригинале и двух сиквелах. Говоря о количестве локусов в оригинале, стоит отметить, что Джейн Остен задействовала 32 «реальные» и 14 вымышленных номинаций. Границы романного мира в «Гордости и предубеждении» не отличаются широтой (несколько графств Англии), а повествование не выходит за рамки одной страны. Референтами номинации в оригинале являются поместья (*Pemberley*), провинциальные и большие города (*Warwick, London*), графства (*Hertfordshire*), административно-политическая часть Великобритании (*Scotland*).

Географическая карта повествования в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет», как показал анализ текста, отличается от той, что предложена в оригинале. Во-первых, разнится количество локусов. В романе Маккалоу упомянуты 76 наименований реально существующих локусов, включая названия графств (*Derbyshire, Nottinghamshire*), городов (*Newcastle*),

Географические карты романов Д. Остен, К. Маккалоу и Д. Докинз: объекты номинации

Таблица 1

Авторы	Референты номинации						Логико-семантический характер номинации	Семiotиче-ский способ репрезентации	Актуализаторы времени	Функции локусов в нарративе
	Лавренть, гостиницы	Поместья	Города	Графства	Другие страны	Континенты, острова, океаны				
Джейн Остен	-	-	-	-	-	-	Общие имена, индивидуальные имена с предикатами визуальной (цвет, размер), оценочной семантики	Индексальный иконизм по типу схемы	-	Представление прототипической информации о месте и времени действия, раскрытие характера персонажа
Коллин Маккалоу	+	+	+	+	+	+	Общие имена, индивидуальные имена с предикатами визуальной (цвет, размер, вес), оценочной семантики	Индексальный иконизм по типу образа	+	Детальная картина места действия (иконическое изображение места и времени); отсутствие значимой связи персонажа и локуса
Джейн Докинз	-	-	-	-	-	-	Общие имена, индивидуальные имена с предикатами визуальной (цвет, размер), оценочной семантики	Индексальный иконизм по типу схемы	+	Детальная картина времени действия (иконическое отображение эпохи); отсутствие значимой связи персонажа и локуса

обширных территорий (*Peak District* — скалистый край; *Pennines* — Пеннинские горы на севере Англии), административных частей Соединённого Королевства (*Wales, Scotland*). Маккалоу индексирует не только населённые пункты, но даже придорожные гостиницы. В пространственную карту романа включены помимо них названия стран (*Ireland, Portugal*), континентов (*America, Africa*), островов (*Jamaica*), океанов (*Atlantic Ocean*).

Таким образом, хотя герои и не покидают границы Англии, автор наделяет их обширными сведениями о местах за пределами родной страны. Следовательно, внимание читателя уже не сконцентрировано на «жизни нескольких семейств, живущих в сельской местности» [1], как это было в оригинале. Среди наименований локусов, референты которых существуют в реальности, во вторичном тексте задействовано только 4 локуса из первичного текста (*London, Oxford, Gretna Green, Derbyshire*). Возможно, тем самым Колин Маккалоу продемонстрировала независимость своей работы от прототекста, выход её текстового мира за «тесные» рамки мира «Гордости и предубеждения». Вероятно также и то, что выбранный автором жанр сиквела — приключенческий роман — явно способствовал ориентации Маккалоу на расширение заданных Остен границ в её бытоописательном «романе нравов».

Вымышленные локусы также присутствуют в сиквеле. Анализ показал, что Маккалоу задействует 23 вымышленных локусов. Из них 5 — это ключевые локусы с несуществующим референтом из «Гордости и предубеждения», такие как *Pemberley, Rosings, Longbourn* и др. Упомянутые номинации остаются весьма важными и для вымышленного мира сиквела и, на наш взгляд, служат своего рода дейктиками, связывающими первичный и вторичный тексты. Среди вымышленных локусов автор сиквела впервые вводит в повествования, в основном, названия придорожных таверн и гостиниц (*Blue Boar, Robin Hood, Merry Men*), резиденций главных героев (*Darcy House, Bingley Hall*). Интересно, что придорожные гостиницы (9 номинаций), а также пещеры (*Northern and Southern Caves*) и дороги (*Big Northern Road*) — все это вымышленные локусы, на фоне которых разворачиваются события, по сути, приключенческого романа. Имеются в виду путешествие Мэри на почтовых каретах на север Англии, её похищение, поиски, убийство разбойника, разоблачение секты религиозных фанатиков и

т. п. Таким образом, для Маккалоу оказывается важным (как и для Остен) поместить героев и ключевые события «вне» реальной карты Англии. Разница в том, что, если в оригинале место действия всегда типично и визуализируется условно, то в сиквеле, наоборот, описано подробно и достоверно, но при этом не относится к числу «типичных» (т. е. автором не имеются в виду прототипы — типичные пещеры, дороги, таверны).

Еще одно отличие состоит в том, что в «Независимости мисс Мэри Беннет» локусы служат не просто фоном как у Остен, не передают картину типичных городков и усадеб, а, наоборот, привлекают внимание (даже названия гостиниц переводятся как «Синий кабан», «Робин Гуд» и т. д.), создают соответствующее для разворачивающихся острых сюжетных ситуаций настроение. Смена жанра не могла не повлиять и на психологизм повествования — если у Остен все внимание сконцентрировано вокруг развития персонажей, то у Маккалоу оно ощутимо смещено в сторону стремительного развития сюжета, отгадывания загадок, смены места действия и т. п. Немаловажно, что расширение пространственных границ приводит к иной степени достоверности — романский мир перестает быть основанной на прототипах географической «миниатюрой» и стремится к воспроизведению реальности «как она есть», причем в масштабе всей планеты, а не одного-двух графств.

Объектами номинации в сиквеле Джейн Докинз «Письма из Пемберли» послужили те же группы референтов (реальных и вымышленных), что и в «Гордости и предубеждении», т. е. это поместья, города и графства Англии. Так, Докинз задействует основные локусы первичного текста в плане поместий, такие как *Pemberley*, *Rosings*, *Longbourn*. Упоминает города — *London*, *Bath*, *Brighton* и те же графства — *Hertfordshire*, *Derbyshire*. Тем не менее, в сиквеле появляются локусы, которые отсутствовали в оригинале. Например, графства *Hampshire*, *Sussex*. А также вымышленные номинации локусов: *Cassandra Darcy School*, *Cassandra Darcy Memorial Library*, *Voxwood Magna*. Ещё одно отличие состоит в том, что Докинз, нарушая стилистический код оригинала, весьма подробно рисует карту Лондона. Так, например, упоминаются магазины — *Gunter's* (кондитерский), *Berry's* (винный), *Lock's* (шляпный), а также названия Лондонских клубов — *Almack's*, парков — *Vauxhall* и т. п. Все упомянутые заведения Лондона отобраны целенаправленно, поскольку уже существовали к моменту написания романа Джейн Остен

(например, клуб *Almack's* существует с 1756 г.). Итого, в исследуемом тексте нами было обнаружено всего 7 вымышленных и 23 реальных локуса. Таким образом, в целом можно отметить уменьшение количества локусов пространства в сиквеле «Письма из Пемберли» (примерно на треть) по сравнению с романом Остен. Джейн Докинз, хотя и постаралась сохранить оригинальные очертания места действия и даже немного сузить его в плане «широты» (не упоминаются отдаленные регионы Англии как в прототексте, такие как, например, *The Lakes*), тем не менее, при этом детально «индексирует» карту Лондона. Следовательно, географические карты двух романов не идентичны друг другу, хотя и во многом близки («размеры» карты, список номинаций) — а значит, схожи оказываются и референтные ситуации.

С точки зрения логической семантики, характер репрезентации в оригинале и сиквелах демонстрирует различия на уровне семантических групп предикатов. Так, если у Остен и Докинз кодируется лишь ограниченное число свойств (цвет, размер, материал), то у Маккалоу мы наблюдаем актуализацию также формы и веса предметов.

Поясним далее способы семиотической репрезентации локусов в исследуемых нами текстах. Так же, как в романе Остен «Гордость и предубеждение» мы ориентируемся на следующие модели, которые остаются актуальными и для вторичного текста.

Номинации локусов без дескрипций (то есть индексы), как и в оригинале, активно задействованы в сиквеле Маккалоу. В случае с романом Остен мы объясняли отсутствие дескрипций тем фактом, что автор здесь, по умолчанию, говорила именно о том времени и о тех локусах, где жила сама (видела лично). Для Маккалоу эта пространственно-временная presupпозиция не является референтной, отсюда — стремление автора максимально подробно отобразить её. Например, упоминаются названия графств, больших городов и небольших провинциальных городков, деревень, рынков, таверн. Насыщенная номинациями карта романа пестрит топонимами и, пожалуй, не нуждается в предикатах, настолько она подробна и уже сама по себе визуально самодостаточна (для тех, кто знаком с эпохой на основании романа Остен).

Говоря о номинациях без дескрипций, можно добавить также и следующее замечание. Отсутствие предикатов у но-

минаций локусов в сиквеле может быть объяснимо и опорой на прототекст — очевидно, что Маккалоу писала сиквел для поклонников «Гордости и предубеждения», а значит, отчасти имела в виду и созданные в оригинале образы, отображенные в киноадаптациях локусы, фоновые знания читателя и т. д. Так, например, городок Меритон, как в оригинале, не описывается, хотя упоминается в повествовании 8 раз. Напротив, город Манчестер, который отсутствовал в оригинале, фигурирует во вторичном тексте 26 раз, 4 из которых, — с единичными предикатами. Следовательно, наблюдается тенденция к предикации новых номинаций и отсутствию предикатов у номинаций «старых».

Что касается сиквела Докинз «Письма из Пемберли», то большинство номинаций задействованы в этом вторичном тексте без предикатов, фигурируют как знаки-индексы. Не уточняются, например размеры поместья Пемберли, размеры сада и т. д. В целом отсутствие предикатов, как и в сиквеле Маккалоу объяснимо опорой на прототекст. При этом, в случае с романом Докинз опора на оригинал и прямая связь с ним ощущается сильнее в связи со схожим способом кодирования пространства — локусы мест не визуализируются (за редким исключением), но репрезентируются автором как прототипы (типичное поместье, типичный провинциальный город).

Номинации с единичными предикатами использовались Остен только в репрезентации значимых, с точки зрения персонажей, локусов. Например, это касается поместья Розингс и пасторского домика Коллинза. Иначе обстоят дела с деталями интерьера. Остен в большинстве случаев не описывает интерьеры подробно — нет указания ни на цвет, ни на материал или другие свойства предметов. Маккалоу, напротив, задействует предикаты визуальной семантики, которые отвечают за передачу цвета, материала (*dark green velvet*), веса (*heavy velvet curtain*) т. д. у предметов декора и внутреннего убранства домов. Предикаты оценочной семантики также задействованы в описании больших пространств и мест — *awful place*, *the finest* (о библиотеке), *nice house* и т. д. Однако в основном, оценка касается помещений и внутреннего убранства, т. е. деталей, а не прототипической, обобщенной информации типа «большой» об особняке, «зелёная» об изгороди в саду и т. п.

Докинз редко прибегает к предикатам визуальной семантики. Так, например, мы обнаружили только указание на раз-

мер картины (*large*), кухни (*enlarged*), стола (*small*). Также есть несколько указаний на цвет и материал деталей интерьера (*yellow silk brocade*). Среди предикатов оценочной семантики нами было найдено одно указание на сельскую местность (*beautiful countryside*). Семантические категории предикатов в оригинале и сиквеле Докинз, таким образом, оказываются идентичны (указание размера, цвета, оценки), что говорит о схожем способе кодирования пространства и идентификации референтной ситуации.

В прототексте описание поместья Пемберли представляло собой единичный случай, когда номинация пространственного локуса сопровождалась развёрнутыми дескрипциями, то есть репрезентация проходила по иконическому типу. Пожалуй, количество подобных дескрипций в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет» представляет собой наиболее заметное отличие от прототекста. Так, Маккалоу достаточно подробно описывает данное поместье на протяжении всего романа около 10 раз и с разной степенью детальности. При этом задействуются предикаты, как с оценочной, так и с визуальной семантикой. Автором создаются подробные визуальные картины сада, отдельных комнат, библиотеки Пемберли, часто с использованием образных средств (эпитетов, сравнений). Рассмотрим пример одного из таких описаний:

They were walking sedately across Pemberley's gargantuan front, their heads turned toward a stunning vista of the artificial lake. A zephyr breeze blew, just sufficient to tickle the surface of the water and turn Pemberley's reflection from a mirror image to a fairy-tale castle blurred by the approaching giant's footsteps [16].

Они чинно шли вдоль гигантского фасада Пемберли, повернув головы к поражающей панораме искусственного озера. Веял зефирный ветерок, ровно настолько, чтобы щекотать водную поверхность и преобразовать отражение Пемберли из зеркального в сказочный замок, сотрясаемый шагами приближающегося великана. Не то чтобы все их внимание сосредотачивалось на этой панораме. Каждая приберегала уголочек своего сознания для иного зрелища — того, какое они сами являли для любого восхищенного взгляда, какой мог бы встретиться им на пути [13].

Известно, что образ Пемберли в оригинале прямо связан с образом его владельца — мистера Дарси, однако описание этого локуса у Остен носит псевдовизуальный характер. В данном примере Маккалоу упоминает те детали и задействует те приемы, которые Остен «обошла» вниманием: например, отражение Пемберли в искусственном озере, его сравнение со сказочным замком и т. д. К функции иконического описания поместья по типу образа у Маккалоу можно отнести восполнение «белых пятен» на географической карте романа. Возможно, автор считала недостаточной одну лишь референциальную отсылку к прототексту ввиду его достаточно скромного описания в «Гордости и предубеждении».

Что касается романа Докинз, то в данном вторичном тексте отсутствуют развернутые описания локусов как таковые. Единственное, что визуализируется в вымышленном мире романа, — это сад Пемберли:

A border in the enlarged kitchen garden is being cleared to receive currants and gooseberry bushes, and a spot has been found proper for raspberries. We shall not attempt to vie with Weldon Abbey and The Great House for the finest strawberries, much to the disappointment of Hopwith, the head gardener...

В расширенном огороде расчищают бордюры для посадки кустов смородины и крыжовника, а также нашли подходящее место для малины. К большому разочарованию главного садовника Хопвита, мы не будем пытаться соперничать с Уэлдонским аббатством и Грейт-Хаусом за лучшую клубнику...²

Описание огорода (*kitchen garden*) при Пемберли отсутствует в оригинале, таким образом, данный локус можно отнести к «новым» и вымышленным Докинз в рамках работы над «продолжением» «Гордости и предубеждения». Тем более стилистике Остен не свойственно подробно описывать садовые работы (*A border <...> is being cleared*), а наименования ягод (*currants and gooseberry*), например, в оригинале не встречаются совсем. Ввиду того, что Докинз не задействует других развернутых дескрипций, можно предположить, что она, как и Остен, визуализирует один, важный с точки зрения повествования локус.

² Перевод автора статьи.

Таким образом, можно заключить, что и в том и другом вторичных текстах семиотический способ отображения референтов не является полностью идентичным оригинальному. В большей или меньшей степени, но как Маккалоу, так и Докинз нарушили авторскую стратегию по актуализации пространства.

Что касается актуализации времени, то, как показало наше исследование, этот компонент когнитивной схемы носит у Остен схематичный характер. Время действия в «Гордости и предубеждении» — по умолчанию, время написания романа, т. е. рубеж XVIII–XIX вв., время правления принца-Регента в Англии, — и посему не кодируется автором отдельно. Для этого Остен задействует индексы эпохи, избегая при этом даже описания времени года или времени суток.

Что касается этого аспекта пространственно-временной картины в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет», то стоит отметить следующее. Как и в случае иконического кодирования пространства, Маккалоу также придерживается миметической техники и в плане кодирования эпохи. Нами было обнаружено большое количество индексов описываемого времени (в данном сиквеле это 20 лет спустя после окончания событий «Гордости и предубеждения»), а значит, для автора сиквела оказалось недостаточно одной лишь референциальной отсылки к прототексту. Помимо культурных реалий (*militia regiment, workhouse*), характеризующих Англию в указанное время, Маккалоу также задействует культурные реалии других стран (*Russian campaign, Papists*), а также обширный список персоналий: художников той эпохи (*Gainsborough, Reynolds*), писателей (*Radcliffe, Burney*), музыкантов (*Herr Beethoven*), политических деятелей (*Bonaparte*) и т. д.

Время года, равно как и время суток, также кодируются в сиквеле. Приведем пример описания времени года (осень) в самом начале романа Маккалоу:

The long, late light threw a gilt mantle over the skeletons of shrubs and trees scattered through the Shelby Manor gardens; a few wisps of smoke, smudged at their edges, drifted from the embers of a fire kindled to burn the last of the fallen leaves, and somewhere a stay-behind bird was chattering the tuneless nocturne of late autumn [16].

Длинные лучи вечернего солнца набросили золоченый покров на скелеты кустов и деревьев, разбросанных по садам поместья Шелби; несколько клочков дыма с расплывающимися краями поднимались над углями костра, разожженного, чтобы спалить последние опавшие листья, и отставшая от стаи птица где-то щебетала немелодичный ноктюрн поздней осени.

Метафоричность языка (*skeletons of shrubs, tuneless nocturne*) в купе с подробным описанием природы (*trees, smoke, bird*), указание на время суток (*long, late light*) и время года (*late autumn*) — всё это являет собой разительно отличие от языка Джейн Остен. Таким образом, Маккалоу нарушает сразу несколько ключевых параметров в кодировании времени: иконически репрезентирует время года, использует при этом образные средства. В других случаях она наполняет текст реалиями и даже персоналиями референтного времени. Парадоксально, но вне сравнения с оригиналом эти стилистические средства заслуживают похвалы, поскольку не только создают определённое настроение, но ещё и раскрывают внутренне состояние героини (отчаяние мисс Мэри Беннет) в начале произведения. Однако, при сопоставлении с оригиналом, становится ясно, что эпитеты и метафоры практически не свойственны авторскому коду Джейн Остен, а описания природы не используются на этапе интродукции персонажа. Их Остен «приберегает» для ключевых, «критических» моментов в повествовании (краткое описание пешей прогулки Элизабет в Незерфилд, описание владений Леди де Бур, визит Элизабет в поместье Дарси).

Далее представим систему индексальных знаков в сиквеле Докинз «Письма из Пемберли», с помощью которых автор кодирует категорию времени. Автором данного сиквела была проделана большая работа по целенаправленному отбору исторического материала и фактов для воссоздания эпохи романа, поскольку все исторические реалии и персоналии строго соответствуют заданным временным рамкам, в тексте продолжения нет «случайных» названий. Эпоха XIX века оживает в этом вторичном тексте благодаря системе индексов, отсылающих читателя, например, к людям того времени. Так, упоминаются принц-регент, поэт Байрон, Томас Лоренс — выдающийся портретист эпохи Регентства, — Уолтер Скотт и его

заметка в журнале Квотерли Ривью о романе Остен «Эмма», сама Джейн Остен и её работы «Чувство и чувствительность», «Мансфилд парк». В сиквеле также приводятся цитаты из стихотворений поэтов эпохи Регентства (*George Crabbe*).

Сопоставление системы индексальных знаков оригинала и романа Докинз позволяет сделать заключение о том, что данный сиквел отмечен неоправданной, на наш взгляд, избыточностью в кодировании времени, что несвойственно индивидуально-авторскому стилю Остен. В романе Докинз мир «явлен» читателю излишне детализировано. Тогда как в «Гордости и предубеждении» автором сделан акцент на раскрытии сути человеческих переживаний и отношений, в его сиквеле раскрыт в основном поверхностный уровень, эпоха и индексы оригинала.

Подводя итог представленному выше сопоставлению оригинала и двух сиквелов на предмет актуализации локусов, отметим следующее. К функциям репрезентации локусов в нарративе у Джейн Остен мы относим представление мест действия как фона для разворачивающихся событий в нарративе. Индексальный характер актуализации позволяет локусам функционировать как прототипы, фигурировать в качестве типичных для данной эпохи мест (городов, поместий). Это, в свою очередь, позволяет автору отказаться от актуализации времени как такового, поскольку оно по умолчанию соответствует времени создания романа «Гордость и предубеждение» (рубеж XVIII–XIX вв.). Помимо этого, развернутые дескрипции важных с точки зрения повествования локусов реализуют характерологическую функцию относительно главных действующих лиц (мистер Дарси).

Однако в сиквеле Маккалоу мы наблюдаем изменение способа репрезентации локусов с индексального на иконический. Это приводит к исчезновению «фона» и детальной актуализации места и времени, что противоречит опоре на прототипическую информацию, которая имеет место быть в стилистике Остен. Развернутые дескрипции поместья Пемберли, как и других локусов, не служит для раскрытия сущностных черт персонажа (например, Дарси) и лишь косвенно выполняют характерологическую функцию.

Данное замечание справедливо и для второго сиквела. Так, Докинз хоть и ориентируется на стратегию Остен избыточно, детально не кодируя пространство, все же не наделяет дес-

крипции локусов «оригинальной» функцией. Например, описание сада и огорода не отвечает тем требованиям, которые мы, в частности, приписываем описанию Пемберли, поскольку данный локус не служит раскрытию характера его владельца.

Остановимся далее более подробно на знаковом для мистера Дарси локусе пространства. Говоря о положении фигуры Дарси в пространственно-временном континууме романа, мы не можем, вслед за автором оригинального произведения, отделить его от резиденции — поместья Пемберли [12]. Образы Дарси и Пемберли тесно связаны и последний, по сути, является воплощением представлений самой Джейн Остен о природе живописного в литературе и живописи. Живописное как определенная эстетика ландшафтной организации требовали от авторов (в частности, авторов эпохи Регентства) организовывать ландшафт в соответствии с определенными эстетическими «недостающими» и привносить в него упорядоченность, которую Джейн Остен, тем не менее, трактовала довольно своеобразно. Привилегированное положение в теории живописного отводится не конвенциональному представлению о красоте, а природе как всеобъемлющей версии реальности [7, р. 20]. Поэтому особняк Пемберли неотделим от окружающего его ландшафта и в представлении Остен соответствует канону живописного ландшафта. В отрывке оригинального романа, содержащем описание Пемберли, идеальные пропорции здания соседствуют с природой, которая обрамляет красоту постройки, но при этом она лишена «заметных искусственных сооружений», а её элементы — чрезмерности и излишней строгости. Таким образом, достигается естественность картины, а Пемберли помещается на аксиологическую ось романа.

Проследим теперь, каков характер работы с данным локусом в продолжении к роману «Гордость и предубеждение».

К. Маккалоу вкладывает в уста одного из героев замечание:

<...> clearly the oaks of Pemberley's woods had never experienced the axes, saws and wedges of tree-fellers [16].

<...> очевидно, что дубы в лесах Пемберли никогда не знали топоров, пил и клиньев лесорубов [13].

Данный пример позволяет предположить, что автор делает отсылку к оригинальному описанию Пемберли (“The park was very large, and contained great variety of ground”), который со слов Остен обладает обширными землями, покрытыми лесами. Однако этот отрывок из размышлений в несобственно-прямой речи героя (сына мистера Дарси, Чарли) является единичным упоминанием поместья в таком ключе и не подразумевает дальнейшего развития.

С другой стороны, приведенный ранее пример описания Пемберли в отражении искусственного озера во время прогулки в летний день представляет другую, идиллическую картину. Она далее усиливается эффектом присутствия героинь в нарядных платьях:

Mrs. Hurst's slight figure was swathed in finest lawn, pale spearmint in colour and embroidered in emerald-green sprigs with chocolate borders; her hugely fashionable bonnet was emerald straw with chocolate ribbons, her short kid gloves were emerald, and her walking half-boots were chocolate kid. She wore a very pretty necklace of polished malachite beads. Miss Bingley, being tall and willowy, preferred a more striking outfit. She wore diaphanous pale pink organdie over a taffeta under-dress striped in cerise and black; her bonnet was cerise straw with black ribbons, her short gloves were cerise kid, and her walking half-boots black kid. She wore a very pretty necklace of pink pearls. If Pemberley needed anything to set off its glories, it needed them; they were convinced of it [16].

Хрупкую фигурку миссис Хэрст окутывал наилучший батист бледно-мятного цвета, вышитый изумрудно-зелеными веточками с шоколадной обводкой. Ее чрезмерно модная шляпка была из изумрудной соломки с шоколадными лентами. Ее короткие лайковые перчатки были изумрудными, а ее прогулочные сапожки были из шоколадной лайки. Шею украшало очень миленькое ожерелье из отшлифованных малахитовых бусин. Мисс Бингли, будучи высокой и гибкой, предпочла более броский ансамбль. Прозрачную бледно-розовую жесткую кисею поверх чехла из тафты в светло-вишневую и черную полосу; ее шляпка была из светло-вишневой соломки с черными лентами; ее короткие перчатки были из светло-вишневой лайки, а ее прогулочные полусапожки — из черной лайки. Шею

украшало очень миленькое ожерелье из розовых жемчужин. Если Пемберли нуждался в подчеркивании его великолепия, он нуждался в них, были они убеждены [13].

Данный фрагмент изобилует детальным описанием внешности мисс Бингли и миссис Херст, которые, в свою очередь, становятся индексами, актуализирующими локус пространства. Подробности их нарядов, обилие эпитетов, а также оценочные предикаты и предикаты, актуализирующие цвет и материал, создают яркую картинку с отсылкой к изображениям XIX века в духе романтизма. Другой эстетической координатой этого пейзажа, очевидно, будет вид *прекрасный*, а не живописный как у Остен. Сказочный замок (*fairy-tale castle*), намек на плавные формы (*artificial lake; reflection from a mirror image; blurred*) и образы гибких женских фигур (*willow*) однозначно характеризуют окружающий поместье ландшафт, не оставляя пространства для естественности, новизны (в глазах смотрящего) и нетронутости человеком.

Тем не менее, насколько бы ни был важен тот или иной локус вымышленного пространства, он служит у Остен вполне определенным целям, а именно — актуализации персонажа, раскрытию его характера. При этом может оказаться крайне важным его точка зрения в пространстве, гибкость перспективы и наблюдательность. Ввиду ограниченной визуальной картины, именно локусы (связь персонажа с ними через систему индексов) и способность фокусироваться на них дают богатую информацию о визуальной и социальной ориентации действующих лиц романа «Гордость и предубеждение» [11].

Далее рассмотрим примеры того, как в одном из исследуемых нами сиквелов («Независимость мисс Мэри Беннет») мистер Дарси «прикреплен» к пространству и времени системой индексов.

В самом начале романа Маккалоу напоминает читателю о том, что именно поместье Пемберли является домом для Дарси. Так, на первых страницах мы видим примеры названия комнат, в которых оказывается персонаж — *Rubens Room*, указание на слуг — *Pemberley butler*, одну из библиотек — *small library* и т. д. Маккалоу также не упускает случая указать на новый статус Дарси — члена Парламента. Так, обводя глазами свою библиотеку, Дарси обращает внимание на *leather-bound*

rows of his parliamentary Hansards (переплетенные в кожу тома парламентских отчетов).

Остен часто акцентирует в повествовании тот факт, что Дарси — это истинный джентльмен. Об этом, к примеру, узнает Элизабет со слов его домоправительницы: “*He is the best landlord and the best master*”. Однако, для Маккалоу признаки джентльмена явно заключены не в благородстве его характера. Например, в отношении Дарси персонажами часто акцентируются такие свойства, как богатства Пемберли (*glories of Pemberley*), длинная родословная (*a family that can trace itself back to the Conquest and before*), но отнюдь не достоинства его характера. Таким образом, статус джентльмена, как индекс эпохи работает относительно Дарси иным образом, окрашен негативной коннотацией в силу новых качеств.

Еще один индекс, сопровождающий фигуру Дарси — указание на доходы. Дарси крайне щепетилен относительно своих средств, а также затрат на содержание сестер Беннет, поэтому в тексте мы встречаем фразы наподобие этих:

I am not made of **money**.

Я не сделан из денег.

Kept invested, it will give you an income of about **three hundred and fifty pounds** a year [16] (в адрес Мэри).

...если их не трогать, будут приносить вам годовой доход примерно в триста пятьдесят фунтов [13].

Данные эпизоды характеризует Дарси как меркантильного и не способного на великодушные персонажа. В «Гордости и предубеждении» доходы Дарси упоминаются автором лишь раз, в то время как сам герой ни разу в прямой речи не указывал на своё состояние.

Говоря о развернутых дескрипциях локусов в отношении данного героя, нельзя не упомянуть образ Пемберли. В сиквеле образ поместья, во-первых, описан более правдоподобно. Во-вторых, Дарси больше не обладает прерогативой на его «владение». Так, нами было обнаружено несколько описаний Пемберли, связанных с Элизабет Дарси, их детьми. Что каса-

ется связи поместья с образом Дарси, то можно отметить пример прямой речи Элизабет на этот счет:

Pemberley is Fitz's seat, famous enough to seem a pinnacle of social achievement. An invitation to stay here is an aspiration fulfilled. He needs Pemberley to further his political career [16].

Пемберли — фамильное поместье Фица, достаточно знаменитое, чтобы выглядеть вершиной общественного положения. Пемберли требуется ему для продвижения его политической карьеры [13].

Как видно из цитаты, образ Пемберли предстаёт в глазах Элизабет не как «идеальное место», а как «место Дарси» и «вершина его достижений». Как и в оригинале, здесь актуализируется точка зрения героини на локус, а через это указание и на самого Дарси. Однако различие состоит в том, что в «Гордости и предубеждении» Элизабет не называла имени владельца, не осуществляла эксплицитно связь качеств локуса с человеком. Здесь же налицо более очевидное указание на Дарси (*Fitz's seat*), которое связано в сиквеле не с его достоинствами, как человека, но, в первую очередь, с его карьерой политика (*his political career*). Также стоит отметить, что автором здесь добавляется метафоричность языка (*pinnacle of social achievement*).

Таким образом, система индексов в сиквеле актуализирует иные, нежели в оригинале, свойства и отношения объекта номинации (мистера Дарси). В частности, автором репрезентируются иные черты характера (меркантильность), статус джентльмена не идентичен по своему содержанию в первичном и вторичном текстах, поместье Пемберли символизирует уже не гармонию, но олицетворяет вершину успеха и достижений в карьере политика.

Рассмотрев актуализацию пространства и времени в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет», мы пришли к следующим выводам. Очевидно, что во вторичном тексте автором были раздвинуты «географические границы» вымышленного мира за счет введения номинаций ранее не задействованных в сиквеле городов, графств, стран и континентов. Количество самих номинаций также ставит под сомнение желание автора сиквела воспроизвести авторскую когнитивную схему. Бóльшее количество номинаций, несомненно, говорит о стремле-

нии Колин Маккалоу к буквальному «воспроизведению» реальной карты Англии. Что касается способов отображения, то автором сиквела были задействованы, условно, те же модели репрезентации локусов, но с некоторыми изменениями. Так, отсутствует опора на прототипы, а визуализация в основном осуществляется за счет иконических дескрипций мест — начиная от комнат и библиотеки и заканчивая помещьем Пемберли. Образ данного локуса, между тем, больше не связан исключительно с одним персонажем и не подкрепляет его статус «джентльмена». Точка зрения, которая имплицитно фигурировала в оригинале, здесь теряет свою силу. Выбор того, кто видит локус, не отражает эмоционального состояния героя, не говорит об исключительности момента, как это было в оригинале. Наконец, нельзя не отметить еще раз тот факт, что все отмеченные нами изменения не проявились бы так отчетливо в тексте сиквела, если бы Колин Маккалоу не поменяла сам жанр во вторичном тексте. Поскольку автором сиквела более не актуализируются знакомые читателю «Гордости и предубеждения» локусы, а само повествование, лишенное живописных видов, построено как приключенческий роман, можно сделать вывод об отсутствии у Маккалоу стратегии подражания в отношении стилистики прототекста.

В случае со вторым сиквелом «Письма из Пемберли», мы приходим к выводу, что даже стремление к бережному отбору материала и выбор в пользу близкого для Остен жанра (эпистолярный) не приводит, тем не менее, к иконическому воспроизведению оригинала. Джейн Докинз, по всей видимости, чрезмерно старается копировать стиль, а вместе с ним и референтную для оригинала ситуацию. Тем не менее, к достоинствам данного романа можно отнести более точное воспроизведение способов представления номинаций и географической карты оригинала, детальную работу над отбором реалий и индексов эпохи.

Следовательно, можно заключить, что большее количество различий обнаруживается между оригиналом и сиквелом «Независимость мисс Мэри Беннет». Актуализация пространства в сиквеле Докинз «Письма из Пемберли» более соответствует стратегии Остен, так как система индексов и семантические группы предикатов (визуализации и оценки) воспроизводит приблизительно ту же картину вымышленного мира, что и в «Гордости и предубеждении».

Тем не менее, оба сиквела, в той или иной мере отличает разрыв с изначальной интенцией Остен рационально задействовать средства языка, не перегружая в плане кодирования времени и пространства текст и исключительно индексально репрезентировать референтную ситуацию. Анализ, а затем сопоставление двух вторичных текстов с оригиналом показали, что видимая легкость в плане актуализации «эпохи Остен», оказывается для современных авторов не менее сложной, чем сам язык «Гордости и предубеждения». Очевидным, на наш взгляд, является и то, что чем развитей оказывается художественный вкус и самобытный стиль писателя (у Колин Маккалоу), тем сильнее для него соблазн привнести «всё лучшее» в свое видение оригинала.

Список литературы Исследования

- 1 Демурова Н.М. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение» // Сайт «Апропос». [2004]. URL: <https://apropospage.ru/osten/ost2.html> (дата обращения: 03.09.2024).
- 2 Костыря А.В. Актуализация авторского кода в сиквеле: когнитивно-семиотический механизм: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2021. 205 с.
- 3 Халтрин-Халтурина Е.В. Эпохальный для английского романтизма переход Уильяма Вордсворта через Альпы: от фантазии к воображению // Романтизм: вечное странствие / под ред. Н.А. Вишневской, Е.Ю. Сапрыкиной. М.: Наука, 2005. С. 120–141.
- 4 Dawkins J. Lulie. Bloomington: iUniverse, 2006. 228 p.
- 5 Dawkins J. Letters from Pemberley: The first year. Naperville: Sourcebooks Landmark, 2008. 212 p.
- 6 Dawkins J. One Perfect Afternoon. Bloomington: iUniverse, 2004. 240 p.
- 7 Galperin W. The Picturesque, the Real, and the Consumption of Jane Austen // The Wordsworth Circle. 1997. Vol. 28, no. 1. P. 19–27.
- 8 McCullough C. The Grass Crown. New York: Avon, 1990. 1104 p.
- 9 McCullough C. The Thorn Birds. New York: Avon Book, 1978. 692 p.
- 10 McCullough C. The First Man in Rome. New York: Avon, 1990. 1076 p.
- 11 Tegan M. B. Training the Picturesque Eye: The Point of Views in Jane Austen's Persuasion // The Eighteenth Century. 2017. Vol. 58, no. 1. P. 39–59.
- 12 Toner A. Landscape as Literary Criticism: Jane Austen, Anna Barbauld and the Narratological Application of the Picturesque // Critical Survey. 2014. Vol. 26, no. 1. P. 3–19.

Источники

- 13 Маккалоу К. Независимость мисс Мэри Беннет. М.: АСТ, 2015. 480 с.
- 14 Austen J. *Pride and Prejudice*. London: Collins Classics, 2010. 402 p.
- 15 Dawkins J. *More Letters from Pemberley: 1814–1819: A Further Continuation of Jane Austen’s Pride and Prejudice*. Chicago: Sourcebooks, 2003. 212 p.
- 16 McCullough C. The Independence of Miss Mary Bennet // Site «Google.Books». [s. a.] URL: <https://books.google.gy/books?id=tXG23omSMvAC&lpg=PP1&hl=ru&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 15.07.2024).



© 2024 г. **А.В. Костыря**

СЛЕДЫ АВТОРСКОГО КОДА В СИКВЕЛЕ: АНАЛИЗ ПРОДОЛЖЕНИЯ «ГОРДОСТИ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЯ» ДЖЕЙН ОСТЕН¹

Аннотация: Продолжение известного произведения или сиквел — это, несомненно, феномен массовой литературы. Сиквелы как пример быстрой литературы быстро пишутся, быстро издаются, обсуждаются какое-то время читателями, и большинство из них так же быстро забываются, уходят в небытие. Продолжения, написанные к известному роману Джейн Остен «Гордость и предубеждение» — не исключение. Даже созданный известным детективным мастером сиквел «Смерть приходит в Пемберли» вызвал неоднозначную реакцию у критиков и читателей. Камень преткновения, вызывающий отторжение у читающей публики — в его соответствии авторскому коду оригинального произведения. Чем дальше по форме и по содержанию оказывается сиквел от оригинального текста, тем, как правило, ниже его коммуникативный успех. При этом сопоставительный анализ двух текстов показывает, что механизм создания сиквелов не просто базируется на повторительной практике и визуальном цитировании, но должен подразумевать сложный процесс отображения прототекста, стилистическую преемственность с ним. В анализе задействованы когнитивные схемы актуализации персонажей и локусов, которые входят в авторский код Джейн Остен и позволяют формализовать поиск соответствий между текстом оригинала и продолжения.

¹ Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастись. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В. Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р. Ненарокова).

Ключевые слова: сиквел, авторский код, стилистический код, когнитивная схема, актуализация персонажа, типизация, коммуникативный успех, Ф.Д. Джеймс, Дж. Остен.

Информация об авторе: Алёна Владимировна Костыря — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и философии Пермского федерального исследовательского центра Уральского отделения Российской академии наук (ПФИЦ УрО РАН), ул. Ленина, д. 13, стр. А, 614990 г. Пермь, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6510-3911>

E-mail: a.v.kostyria@gmail.com

Для цитирования: Костыря А.В. Следы авторского кода в сиквеле: анализ продолжения «Гордости и предубеждения» Джейн Остен // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 234-268. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-234-268>

© 2024. **Alyona V. Kostyrya**

TRACES OF THE AUTHOR'S CODE IN A SEQUEL:
ANALYSIS OF THE CONTINUATION
OF JANE AUSTEN'S *PRIDE AND PREJUDICE*

Abstract: Continuation of a famous work or sequel is undoubtedly a phenomenon of mass literature. Sequels as an example of fast literature are quickly written, quickly published, discussed by readers for some time, and most of them are also quickly forgotten. The sequels written to Jane Austen's famous novel *Pride and Prejudice* are no exception. Even the sequel *Death Comes to Pemberley* created by a famous detective master prompted mixed reactions among critics and common readers. The stumbling block that causes rejection from the reading public is in its compliance with the author's code of the original work. The further the sequel is in its form and content from the original text, the lower its communicative success is. At the same time, comparative analysis of the two texts shows that the mechanism of creating sequels is not simply based on repetitive practice and visual citation, but should imply complex process of representing the proto-text, including stylistic continuity. The analysis involves cognitive schemes of actualization of characters and loci, which constitute Jane Austen's author code and allows us to formalize

the search for correspondences between the original text and the sequel.

Keywords: sequel, author's code, stylistic code, cognitive scheme, character actualization, typification, communicative success, P.D. James, J. Austen.

Information about the author: Alyona V. Kostyrya, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Foreign Languages and Philosophy, Perm Federal Research Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Lenina St., 13, bld. A, 614990 Perm, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6510-3911>

E-mail: a.v.kostyria@gmail.com

For citation: Kostyrya, A.V. "Traces of the Author's Code in a Sequel: Analysis of the Continuation of Jane Austen's *Pride and Prejudice*." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 234–268. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-234-268>

Введение

Сиквел, как может показаться поначалу, нацелен просто на продолжение уже кем-то начатой истории. При этом, претендуя на «продолжение» известной истории, он, так или иначе, должен соотноситься со своим референтом, оригинальным текстом, «исходником». И здесь его автор становится заложником идеи о том, что сиквел как будто бы должен еще и соответствовать «началу» истории, его «лору» (от англ. *lore* — знания, предания — термин, используемый в компьютерных играх, обозначающий «предысторию» сюжета мира, авторитетное знание о нем). Именно поэтому сиквел — это не просто продолжение без заданного контекста. Как раз наоборот, он должен считываться читателем как отражение оригинала, который подвергся переосмыслению (иногда — игровому) или, даже, говоря языком технологий, «апгрейду» (от англ. *upgrade* — модернизация, обновление) [5].

Поскольку продолжение начатой истории неизбежно приводит к её переосмыслению и истолкованию на новый лад, оказывается важным рассмотреть оригинальное произведение как некую точку отсчета. Поэтому цель данного исследова-

ния состоит в сопоставлении оригинала и его продолжения с тем, чтобы выявить степень их сходства. Вторая цель состоит в выявлении успешности данного сиквела у читательской аудитории. А именно: нас интересует степень успешности продолжения романа «Гордость и предубеждение» Джейн Остен. Примером такого продолжения всем известной истории в данном исследовании выступает детективный роман Филлис Дороти Джеймс «Смерть приходит в Пемберли» (2011) [26].

Культовый статус фигуры Джейн Остен в современной Великобритании уже никем не подвергается сомнению [7]. Этот автор, чьё творчество рубежа XVIII–XIX вв. по прошествии двух веков вызывает не только не меньший, но все больший интерес у современной аудитории — будь то профессиональные исследователи и литературоведы или простые читатели и фанаты-джейнисты (см., в частности: [16; 19; 11]). Регулярные переиздания её романов, череда публикуемых биографий (многие на стыке реальных исследований и вымысла), критической литературы и междисциплинарных исследований, а также непрерывающийся поток экранизаций вкупе с поистине неисчислимым количеством сиквелов говорят сами за себя. Одним словом, Джейн Остен — это бренд, оказавшийся в эпоху глобализации востребованным у многих современных авторов во всем мире, которые эксплуатируют его с разной степенью успешности. Так, например, роман Джейн Остен «Гордость и предубеждение» в силу своей бóльшей популярности у читателей, нежели остальные её работы, получил больше признания и у авторов всевозможных ретеллингов, т. е. пересказов на новый лад, и, конечно, сиквелов [9].

Ф.Д. Джеймс (1920–2014) — британский автор, которая завоевала популярность на родине благодаря циклу детективных романов и их ключевому персонажу Питеру Далглишу (см., в частности: [17; 23]). Джеймс — кавалер ордена Британской империи (1983) и неоднократно награждалась литературными премиями. Тираж её книг во всем мире превышает 60 млн. экземпляров. При этом тираж исследуемого нами сиквела «Гордости и предубеждения» только в Великобритании составил более 300 тысяч экземпляров. Роман был достаточно благосклонно принят критиками [20] и даже был экранизирован в 2013 году, что не так часто случается со вторичной литературой.

Ход исследования

Как уже было отмечено, сиквел — это не самостоятельное произведение, а «заложник» своей предыстории. От того, насколько хорошо он будет играть эту свою роль, зависит многое. Ранее осуществленное нами исследование показало, что воспроизведение по заданному шаблону есть имманентное условие создания сиквела и должно восприниматься скорее как достоинство, нежели как недостаток. При иных обстоятельствах сиквел просто теряет связь с предтекстом, в качестве которого выступает известное классическое произведение. При этом обрывается логическая цепочка, и читателем теряется условная цельность восприятия событий и действующих персонажей, которая должна сохраняться в продолжении. Как результат нарушения этой негласной договоренности, сиквел, как правило, обречен на низкую коммуникативную востребованность и оказывается коммерчески неуспешен [2].

Сравнение оригинала и сиквела, как правило, происходит не в пользу последнего, однако это наблюдение не сводится к простой констатации факта «хороший» или «плохой» о тексте продолжения. Создание любого текста осуществляется согласно механизму текстопорождения, когда любой текст / знак есть одновременно отражение другого текста / знака и предпосылка / пресуппозиция для создания последующего текста / знака (подробнее см.: [1; 3; 8]). Описанный выше универсальный семиотический (т. е. имеющий знаковую природу) механизм позволяет представить написание сиквела как сложный процесс *отображения*, не важно, осознаваем он автором или нет. При этом вторичность сиквела — это, в первую очередь, вторичность самой *идеи*, которая лежит в основе старой истории, пересказанной на новый лад. Этот факт приводит нас к пониманию, того, что при этом заимствовании идей автору сиквела необходимо, условно, научиться мыслить, как автор оригинала. А значит, речь идет о повторении кем-то созданных алгоритмов мышления / комбинаторики знаков, которые необходимо вычленив из текста или интуитивно уловить (что может оказаться даже эффективнее) и попытаться воспроизвести. Следовательно, помимо знаковой природы, механизм текстопорождения основывается и на когнитивных процессах переработки и присвоения информации. Таким об-

разом, анализ сиквела — это анализ когнитивно-семиотического механизма, лежащего в основе его создания (см., в частности: [21, р. 160–192]).

Для дальнейшего сопоставления двух текстов, к роману Джейн Остен сначала применялся метод формализации, который позволил выделить повторяющиеся способы репрезентации персонажей и их речевых портретов, а также локусов пространства. Эти воспроизводимые в каждом из романов лингвостилистические способы актуализации были представлены в виде авторского кода Джейн Остен.

Данный код с одной стороны объясняет неуловимую реалистичность произведений Джейн Остен (см., в частности: [10; 22]), а с другой — служит ориентиром, позволяя проанализировать степень воспроизведения авторского стиля в сиквеллах к ее романам. Последующие задачи состоят в определении степени родства между двумя текстами и обосновании (не) успешности выбранного для анализа текста в читательской среде. Авторский когнитивный код в нашем исследовании — система лингвостилистических приёмов, согласно которым происходит комбинаторика вербальных знаков и, как результат, порождение текста. Данный код также является совокупностью воспроизводимых когнитивных схем или, другими словами, системой алгоритмов / репрезентативных техник, с помощью которых автор порождает текст. В нашем анализе авторский код разбивается на две когнитивные схемы: актуализации персонажа (включая его речевой портрет) и актуализации локусов пространства.

Так, например, чтобы актуализировать персонаж Джейн Остен всегда использует следующие компоненты:

- точка зрения того, чьими глазами представлен персонаж;
- способы выражения точки зрения в типе речи (прямая, несобственно-прямая речь, смена точек зрения);
- номинация и предикация (здесь важна семантика предикатов);
- категоризация (включение персонажа в семантические категории);
- речевой портрет персонажа (не рассматривается в рамках данного исследования).

Важно, что в данном исследовании мы исходим из предположения о том, что пусть и не всегда осознанно, но каждый автор сиквела к романам Джейн Остен так или иначе примеряет на себя её образ, пытается писать так, как могла бы написать продолжение сама создательница «Гордости и предубеждения». В данном случае мы рассматриваем роман «Смерть приходит в Пемберли» Ф.Д. Джеймс повинувшись логике этого подхода. А именно — мы будем искать в этом сиквеле «следы» когнитивной схемы актуализации персонажа, отталкиваясь от эталона, т. е. того списка репрезентативных техник, которые мы перечислили выше.

Несколько слов об исследуемом нами вторичном тексте. Действия в сиквеле разворачиваются спустя шесть лет после окончания событий «Гордости и предубеждения». Элизабет Дарси — законная хозяйка Пемберли и счастливая жена и мать. Ничто не омрачает семейную идиллию, пока накануне бала в поместье не появляется миссис Уикхем. За её появлением следует обнаружение жертвы и убийцы на месте преступления, что положит начало дальнейшим событиям и расследованию загадочного преступления.

Поскольку, как и в оригинале, главными действующими лицами сиквела являются мистер Дарси и Элизабет, анализ того, насколько близко к прототексту была воспроизведена когнитивная схема актуализации персонажа, будет также в основном сосредоточен на данных героях.

Точка зрения и способы ее выражения

Первый компонент когнитивной схемы актуализации персонажа — это **точка зрения** и в особенности **смена точек зрения** в рамках одного фрагмента описания действующего лица. В стилистике Джейн Остен персонажи представлены, как правило, глазами других героев. Однако также бывают задействованы точки зрения автора, группы персонажей. Характерной чертой повествования при этом является такой подход, когда автор дает перекрестные мнения персонажей о ключевых действующих лицах, не забывая при этом дать и свой ёмкий комментарий.

К примеру, героиня Элизабет Беннет в оригинале предстает перед читателем как «tolerable, but not handsome enough» в

глазах мистера Дарси, и одновременно «very pretty and very agreeable» глазами мистера Бингли.

Что касается сиквелла, то в начале повествования автор действует точку зрения нескольких лиц для представления Элизабет в новой для неё обстановке и обществе:

<...> the gentlemen were impressed by Elizabeth's beauty and wit, and their wives by her elegance, amiability and the quality of the refreshments [27].

<...> джентльмены были поражены красотой и остроумием Элизабет, а их жены — ее элегантностью, дружелюбием и качеством напитков².

Здесь Джеймс, как Остен, дает право голоса персонажам произведения. В косвенной речи они оценивают как характер — “wit”, “amiability”, так и внешность Элизабет — “beauty”, “elegance” в качестве хозяйки Пемберли. В оригинале, на этапе интродукции персонажей, комментарии действующих лиц звучат как бы одновременно — в этом заключается эффект присутствия, как будто читатель оказывается одним из зрителей и слышит голоса участников бала (например, отдельно мнение леди, отдельно — джентльменов). В сиквелле Джеймс также использует подобное многоголосие. Её героини (безликое местное общество) выражают оценку одновременно и внешности, и характера Элизабет, хотя, когда именно сделаны эти оценки, мы не знаем — четкие временные маркеры здесь отсутствуют. Остен часто обращается к иронии и даже сарказму, описывая местное общество в вымышленных населенных пунктах Лонгборн и Мэритон. В данном отрывке автор, говоря о том, что произвело впечатление на гостей Пемберли, упоминает в одном предложении и достоинства Элизабет, и качество прохладительных напитков, которые были предложены гостям — “the quality of the refreshments”. Здесь Джеймс, конечно, следует за Остен, которая не упускала возможности упрекнуть высшее общество в слабостях, часто карикатурно изображая джентльменов. Так, мистер Херст, зять мистера Бингли описан как тот, кто «(один) из тех, что живут на свете лишь для того, чтобы есть, пить и играть в карты». В сиквелле

² Все цитаты даются в переводе автора статьи.

автор также обличает праздность гостей Пемберли, их умение оценить лишь внешнюю сторону жизни, но не способных на глубокие размышления.

То, что в данном отрывке мы имеем дело не с одним голосом всезнающего автора, а с группой голосов, подтверждается также и в последующем предложении:

It was agreed that Pemberley, despite the unfortunate antecedents of its new mistress, now had every promise of taking its rightful place in the social life of the county... [27].

Было решено, что Пемберли, несмотря на неудачное прошлое его новой хозяйки, теперь имеет все шансы занять достойное место в общественной жизни графства...

Конструкция с пассивным залогом “it was agreed” также часто используется и Джейн Остен для ввода косвенной речи героев в «Гордости и предубеждении» (it was settled, it was added и т. п.) и имеет явное отношение к упомянутой ранее группе лиц. Далее мы видим важный индикатор того, что точка зрения высказывается обществом (абстрактным), а не самим автором — это оценочное прилагательное “unfortunate”, т. е. «неудачливыми / неподходящими предками» Элизабет обладает именно в глазах недоброжелателей в лице местного высшего общества, но никак не автора, чья поддержка и единство с героиней прослеживается в сиквеле. Таким образом, автор задействует здесь коллективную точку зрения для представления персонажа, т. к. Джеймс уточняет, какие именно группы лиц (джентльмены и их жёны) высказывают это мнение об Элизабет. Очевидно, что она попыталась сохранить в первой главе романа (на этапе интродукции героев), как авторскую иронию, так и множественность точек зрения, что оказывается очень важным для сохранения авторского кода Остен во вторичном тексте.

Надо отметить, что авторский голос звучит в «Гордости и предубеждении» не только за счет иронии, но и посредством таких эксплицитных средств, как употребление местоимения «я» во введении и завершении романа. В сиквеле Джеймс предпочла остаться в тени, оставаясь при этом всезнающим автором-демиургом: она обладает знанием о всех событиях и мыслях всех героев, но не смешивает свое мнение в несоб-

ственно-прямой речи ни с кем из них и не столь часто демонстрирует свою позицию открыто. Свою точку зрения Джеймс, как и Остен, задействует для интродукции персонажей. В её романе вводится много новых действующих лиц, и в основном автор-демиург, но не персонажи, ответственен за подачу информации об их внешности и характере. Так, например, мы узнаем о супруге Мэри Беннет, младшей сестре Элизабет, которая вышла замуж за приходского священника мистера Хопкинса:

He was a thin, melancholy bachelor <...> [27].

Это был худой, меланхоличный холостяк <...>.

Нельзя не отметить, что автору здесь удается создать лаконичный, ёмкий образ, который позволяет представить персонаж как тип (типичный холостяк). Типизация и у Остен играет важную роль и помогает создать реалистичный портрет.

Тем не менее, несобственно-прямая речь также сообщает важную информацию о внутренних переживаниях главных героев и тем самым дополняет повествование, активно сосредоточенное на розыске улик и преступника. Поэтому остановимся далее на данном лингвостилистическом средстве, которое представляет нам не авторскую точку зрения, но оценки и мнения персонажей друг о друге. Большая часть повествования передается в сиквеле глазами Дарси и Элизабет. Последняя «ответственна» за представление нескольких персонажей, например полковника Фицуильяма. Так, во второй главе романа читатель знакомится с ним через размышления Элизабет в несобственно-прямой речи о будущей женитьбе полковника и возможных последствиях для её семьи:

Although Elizabeth had never concerned herself with the family tree, she knew that there was no close male relative <...> She wondered, and not for the first time, whether he was seeking a wife at Pemberley and, if so, how Darcy would react. It must surely be agreeable to him that his sister should one day become a countess and her husband a member of the House of Lords <...> All that was a reason for justifiable family pride, but would Georgiana share it? <...> The thought that she might unwittingly have lost Darcy and her present happiness to grasp at an offer from his cousin was

even more humiliating than the memory of her partiality for the infamous George Wickham and she thrust it resolutely aside [27].

Хотя Элизабет никогда не интересовалась генеалогическим древом, она знала, что у нее нет близких родственников мужского пола. Она уже не в первый раз задавалась вопросом, ищет ли он жену в Пемберли, и если да, то как отреагирует Дарси. Ему, конечно, должно быть приятно, что его сестра в один прекрасный день станет графиней, а ее муж — членом Палаты лордов. Все это было поводом для законной семейной гордости, но разделит ли это Джорджиана? <...> Мысль о том, что она могла невольно потерять Дарси и свое теперешнее счастье, ухватившись за предложение его кузена, была еще более унижительной, чем воспоминание о ее пристрастии к печально известному Джорджу Уикхему, и она решительно отбросила ее.

В данном отрывке Элизабет старается рационально рассуждать о возможной помолвке полковника Фицуильяма и его женитьбе на сестре Дарси, мисс Джорджиане. Однако её эмоциональность постепенно нарастает. Сначала встречается глагол “wondered”, затем вопросительное предложение (вопрос к самой себе) “...would Georgiana share it?” и, наконец, эмоционально окрашенные лексемы “unwittingly”, “present happiness”, “to grasp”, “humiliating”, “infamous”, которые также демонстрируют повышение эмоционального напряжения. Таким образом, точка зрения, героини в несобственно-прямой речи дает представление, как о её внутреннем мире, так и характеризует персонажей «в её голове». Дарси предстаёт здесь как строгий брат, от мнения которого многое зависит, а Уикхем как человек «имеющий дурную репутацию».

Анализ текста сиквела показывает, что автором задействована разная точка зрения: она представлена от лица коллектива (абстрактного местного общества), персонажей (мы видим действующих лиц глазами Элизабет и других). И, наконец, от лица автора-демиурга, который вводит новых действующих лиц (и, как мы позднее увидим, кратко пересказывает во вступлении события оригинала «в стиле Остен»). Из вышесказанного можно сделать вывод о том, что в плане представления разных точек зрения Джеймс в целом «ухватила» авторский код «Гордости и предубеждения» и актуализирует полифонию мнений на манер Джейн Остен. Тем не менее, в оригинале

точка зрения автора присутствует и в начале, и в конце повествования, что позволяет автору подвести итоги, в ироничной манере резюмировать произошедшие с героями изменения. В сиквеле мы видим, что авторская ирония ограничивается только первой, вступительной главой.

Говоря о представлении персонажей в повествовании, мы не можем не затронуть следующий компонент когнитивной схемы, а именно их номинацию и предикацию за счет лексем-индексов.

Номинация и предикация имени персонажа

Номинация есть сообщение имени персонажа, приписывание имени объекту или действующему лицу. Предикация же является сообщением какого-либо суждения об этом объекте. Другими словами — это приписывание объекту или имени предикатов, т. е. характеристик, свойств, качеств. Как уже было отмечено во вступлении, авторский код Джейн Остен опирается на индексальный способ актуализации. Под лексемами-индексами мы понимаем такие языковые единицы, которые позволяют включать персонаж в максимально широкие семантические категории — социальный статус, возраст, черты характера и др.

Опыт изучения сиквелов показывает, что авторы зачастую склонны вольно трактовать даже тот компонент когнитивной схемы, который отвечает за имена героев романов Остен. В данном сиквеле автор в целом постаралась не пренебрегать заданными Остен именами и их вариациями. Так, на манер автора «Гордости и предубеждения», Джеймс называет Элизабет «Лиззи» в начале повествования:

It was common knowledge in Meryton that Miss Lizzy hated Mr. Darcy <...> [27].

В Меритоне было общеизвестно, что мисс Лиззи ненавидит мистера Дарси <...>.

Однако, мы встречаем и отхождение от авторского стиля в плане номинации:

But there was no cause to blame Miss Elizabeth Bennet <...> [27].

Но не было никаких причин обвинять мисс Элизабет Беннет <...>.

“Miss Elizabeth Bennet” — такого обращения к главной героине от лица автора мы не встречаем в оригинале, и в подавляющем большинстве случаев автором сиквела сохранены имена героев оригинала, и их вариации, как в случае с Элизабет, отсутствуют.

Что касается предикации, то в нашем исследовании это важный компонент когнитивной схемы. Для Джейн Остен характерно представление персонажей через типизацию, реалистичность её письма базируется на индексальном указании. Через систему предикатов-индексов (хороший / плохой, холостяк / священник) Остен актуализирует ёмкие, лаконичные образы, которые читатель способен дополнить благодаря процедуре когнитивной достройки. Этот процесс осуществляется за счет предзнания о типичных священниках / джентльменах / леди и т. п., которым обладают читатели на основании ранее увиденных иллюстраций, фильмов, прочитанных книг.

Обратимся еще раз к интродукции нового персонажа (священника мистера Хопкинса):

He was a thin, melancholy bachelor, aged thirty-five, given to preaching sermons of inordinate length and complicated theology, and had therefore naturally acquired the reputation of being a clever man <...> [27].

Он был худощавым, меланхоличным холостяком тридцати пяти лет, любившим читать чрезмерно длинные проповеди и излагать сложную теологию, и поэтому, естественно, приобрел репутацию умного человека.

В данном описании персонажа Джеймс задействует в основном лексемы-индексы, которые дают самые общие представления о внешности (*thin*) и характере (*melancholy*) мистера Хопкинса. Читая данный отрывок, мы также можем представить в нескольких штрихах образ типичного священника (худой, меланхоличный холостяк, одаренный умом). Нам оказывается не важен ни цвет его глаз, ни одежда, которую он

носит, чтобы понимать его роль в повествовании — он является идеальным мужем для Мэри, чей «книжный» характер и темперамент Остен карикатурно обрисовала в оригинальном произведении.

Тем не менее, анализ текста показывает, что большинство персонажей Джеймс описывает весьма подробно и даже задеиствует эпитеты. Так, например, автор указывает на внешность полковника Фицуильяма и сестры Дарси по имени Джорджиана:

Colonel Fitzwilliam was in uniform, his red tunic a vivid splash of colour against the soft blue of Georgiana's pelisse [27].

Полковник Фицуильям был в военной форме, его красный мундир выделялся ярким пятном цвета на фоне нежно-голубого платья Джорджианы.

В романах Остен мы не встретим описаний одежды в духе «яркий всплеск цвета». Тем более Остен не стала бы акцентировать внимание за счет метафор на внешнем виде героев (*vivid splash of colour*). В данном случае автор сиквела упоминает контрастные цвета в одежде персонажей, тем самым противопоставляет их при этом, не имея в виду дальнейшее развитие их взаимоотношений. Поэтому читателя ставит в тупик мнимая важность этого противопоставления между ними в данном отрывке. Полковнику не суждено стать мужем Джорджианы, и в сиквеле они никак не будут далее взаимодействовать — их возможная помолвка не упоминается далее и не несет смысловой нагрузки. Следовательно, данный пример демонстрирует отступление от авторского стиля и от логики повествования в целом.

Поскольку Джеймс написала сиквел в близком ей жанре детективного романа (в данном случае исторического), то чем дальше повествование развивается в этом русле (мы наблюдаем расследование таинственного убийства), тем дальше автор сиквела уходит от авторского кода оригинала в плане предикации.

Так, например, в процессе судебного разбирательства в зале суда, автор ярко описывает слушателей процесса — разношерстную публику, состоящую из представителей разных слоев населения Лондона. Особенно Джеймс акцентировала

внимание на женских образах. Вот так она описывает присутствующих дам:

There was a whispering, quickly hashed, and Darcy saw that the rows of fashionable women were leaning intently forward — rather, Darcy thought, like beribboned lapdogs quivering at the smell of a tasty morsel [27].

Послышался шепот, который быстро стих, и Дарси увидел, что ряды модниц напряженно подались вперед — скорее, подумал Дарси, как комнатные собачки в лентах, трепещущие от запаха вкусного кусочка.

Глазами Дарси мы видим, что публика проявляет мало искреннего участия в судьбе обвиняемого, поскольку женщины — сплетницы в зале суда перешептываются при виде мистера Уикхема и «подаются вперед» при виде жертвы суда. Однако, они не сочувствуют ему, а лишь проявляют интерес к его внешнему виду «как собачки с ленточками, трепещущие при запахе вкусного кусочка». Уничижительное сравнение дам с комнатными собачками, очевидно, несет для читателя отсылку к красивому, но бездушному миру высшего общества в Англии, к которому Элизабет и Дарси относятся отстраненно, не стремятся быть его частью. В целом такая отсылка укладывается в логику отношений главных героев к знати, однако не имеет ничего общего со стилистикой романа «Гордость и предубеждение». Как мы знаем, Остен не прибегала к подобным средствам художественной выразительности в описании персонажей. Важно отметить также, что в отличие от Джеймс, Остен оставалась верна своему стилю на протяжении всего повествования и сохраняла характерное для нее индексальное указание на внешность и характер при актуализации персонажей. Однако в сиквеле мы видим развитие стратегии от типизации (за счет индексов) до подробного, иконического описания. Рассмотрим фрагмент описания Уикхема, чей внешний вид претерпевает значительные изменения к концу повествования:

Wickham <...> now stood before them. He seemed physically diminished and the clothes which he had worn for this trial now seemed too large, a shabby cheap, ill-fitting garb for a man who

was not expected to wear it for long. His face still had the unhealthy pallor of his imprisonment <...> [27]

<...> теперь перед ними стоял Уикхем. Он казался физически ослабевшим, а одежда, которую он носил для этого судебного процесса, теперь казалась слишком большой — поношенная дешевая одежда, плохо сидящая на человеке, который не собирался носить ее долго. На его лице все еще сохранялась нездоровая бледность, характерная для тюремного заключения <...>.

Мы наблюдаем здесь целый ряд предикатов с негативной коннотацией (*diminished, shabby, cheap, ill-fitting, unhealthy*). Джеймс указывает и на одежду героя (*ill-fitting garb*), и на цвет его лица (*unhealthy pallor*). Для нее оказывается важным подчеркнуть происходящие с ним изменения, как в данном фрагменте, так и на протяжении всей книги. В целом, это оказывается логичным, поскольку Уикхем — один из главных персонажей сиквела, однако повторимся, что данный чрезмерно описательный способ актуализации персонажей нетипичен для Остен. Тем более оставим за скобками тот факт, что для Остен любые изменения в герое важны, прежде всего, как симптомы его душевного развития, эволюции от «плохого» к «хорошему». Герои сиквела оказываются лишены этой привилегии. Так, Уикхем, согласно логике повествования в сиквеле, не способен ни к изменению своего поведения, ни, тем более, к раскаянию.

Как видно из анализа, предикация и номинация как составные части когнитивной схемы не были полностью сохранены в сиквеле. При этом, если номинация задействуется реже и при этом не так сильно модифицирована, то предикация в подавляющем большинстве случаев носит избыточный характер. Это приводит к качественным изменениям во всем полотне романа — герои и героини Джеймс более не являются типажам, и, следовательно, у читателя нет необходимости в когнитивной достройке этих литературных образов.

Категоризация персонажа

Говоря о категоризации, необходимо подчеркнуть, что для Остен индексальное, формальное по своей сути, указание на

внешность персонажей, уход от исчерпывающего описания компенсируется не в последнюю очередь благодаря их включению в понятные для её современников семантические рамки. Двигая фигуры персонажей на шахматной доске повествования, автор строго оговаривает их функции в обществе Англии XIX века: от священника, дворянина, разбогатевшего торговца читатель может ожидать определенного поведения и даже типичного внешнего вида. Именно поэтому состоятельный дворянин и джентльмен мистер Дарси у Остен обладает «статной фигурой, правильными чертами лица и аристократической внешностью», а оставивший торговлю мистер Лукас «безобиден, дружелюбен и обходителен».

Обратимся далее к сиквелу, чтобы выявить в нем черты авторского кода в плане категоризации. В некоторой мере мы наблюдаем здесь преемственность в представлении персонажей. Так, мистер Дарси в своих отношениях с мистером Бингли известен в оригинальном произведении как более умный, сведущий и, соответственно, «ведущий» — другими словами, как друг, который указывает и направляет. Таким образом, Джейн Остен дополнила образ идеального джентльмена качествами хорошего друга, наставника.

В сиквеле мы встречаем подобные характеристики мистера Дарси:

Darcy had advised Bingley to buy rather than build <...>. It was Darcy, active on his friend's behalf, who found Highmarten, and both Jane and her husband were delighted with it at first sight [27].

Дарси посоветовал Бингли покупать, а не строить <...>. Именно Дарси, действуя от имени своего друга, нашел Хай-мартен, и Джейн с мужем пришли в восторг от него с первого взгляда.

В данном отрывке описываются поиски дома для ноблсменов, которые Дарси берет на себя и находит такой вариант, который нравится и мистеру Бингли, и его жене. Такое поведение (демонстрация заботы и даже контроля) созвучны с описанием мистера Дарси в «Гордости и предубеждении» и добавляют достоверности в отношения читателей с персонажем сиквела. Поэтому можно отметить здесь совпадение категори-

альных сеток с оригиналом: и в нем, и в сиквеле Дарси — это надежный друг и соратник.

При этом в сиквеле мы видим Дарси напрямую, глазами автора, реже — глазами Элизабет:

<...> Darcy moved to Jane's side and Bingley, with a little show of gallantry <...> [27].

<...> Дарси подошел к Джейн и Бингли, не утруждая себя излишним проявлением галантности <...>.

Эту сцену наблюдает Элизабет, чье внимание обращено к гостю Пемберли и потенциальному жениху Джорджианы, о чувствах которого Дарси пока не подозревает. Здесь хозяин дома отмечен как не слишком галантный в обращении с близкими друзьями (a little show of gallantry).

<...> Darcy turned to Georgiana, almost formally as if she were a guest, said that it would be a pleasure for them all if she would play and sing [27].

<...> Дарси повернулся к Джорджиане, почти официально, как будто она была гостьей, и сказал, что им всем будет приятно, если она сыграет и споет.

В данном отрывке также подчеркивается сдержанность Дарси, о которой читатель знает ещё со страниц оригинала. Даже в отношении близких людей (сестры Джорджианы) мистер Дарси не готов проявлять чувства публично.

Darcy said, 'Bingley, stay here with the ladies and I'll see what this is about' [27].

Дарси сказал: 'Бингли, останься здесь с дамами, а я посмотрю, в чем дело'.

Здесь демонстрируется готовность Дарси прийти на помощь и защитить слабых в момент опасности (появления Лидии Уикхем в ночь убийства). Формально, во всех трех сценах образ мистер Дарси коррелирует с оригинальным.

Тем не менее, в романе Джеймс мы видим расширение привычных для мира «Гордости и предубеждения» рамок: в повествование вплетены судьбы новых персонажей, чьи «типажи» не предусматривались самой Остен. Имеются в виду в первую очередь полицейские, детективы, присяжные и прочие действующие лица, занятые в расследовании убийства. В сиквеле также играют активную роль слуги — их судьбы тесно переплетены с поместьем Пемберли, его историей и с поиском виновного в убийстве.

Протагонисты (мистер Дарси и Элизабет) не претерпевают существенных перемен в характерах, но оказываются подчинены новым поворотам сюжета — поиски убийцы в Пемберли не могут не влиять на их поведение и механику их взаимодействия. Так, мистер Дарси постоянно оказывается разлучен с Элизабет, он активно вовлечен в качестве свидетеля в расследование дела, он подвергается допросу и далее вызывается в суд для подачи показаний.

Могла ли Джейн Остен изначально предусмотреть, что «типичный английский джентльмен» может запросто оказаться в подобной ситуации? На наш взгляд, преодоление подобных испытаний героем могло бы быть оправдано в единственном случае — если бы это вызвало его развитие, эволюцию его характера и «прозрение». То, что для классической детективной истории может показаться второстепенным, для романа нравов, коим является «Гордость и предубеждение», — принципиально важный момент. Как известно, Остен избегала морализаторства и прямого указания на правильное и неправильное поведение, поэтому все события в жизни главных героев подчинены одной цели — преодолению собственных пороков и возможности стать лучше, чтобы, таким образом, косвенно, исподволь, показать читателю авторский посыл.

Нельзя сказать, что такие черты характера как наблюдательность, выдержка и самообладание, которые мистер Дарси демонстрирует в обществе и в зале суда, идут вразрез с манерами джентльмена. Однако в плане актуализации персонажа для Остен помимо эволюции его внутреннего мира были крайне важны и другие атрибуты, такие как: годовой доход, указание на темперамент и поведение глазами других действующих лиц. Поэтому при формальном совпадении типов «нового» и «старого» мистеров Дарси, их актуализация в плане категоризации оказывается различной. Так, например,

Джеймс не актуализирует важный для Остен атрибут английского джентльмена (годовой доход), упускает из виду акцент на косвенной актуализации персонажа (мы видим Дарси в основном глазами автора) и вводит новые для мира «Гордости и предубеждения» повороты сюжета (убийство и его расследование), которые при этом не ведут к развитию персонажа.

Очевидно, что от сиквела читатель ожидает не только (и не столько) повторения ранее увиденных в оригинале проявленных достоинств джентльмена Дарси, но также и возможностей для его новых подвигов, дальнейшего преображения или, может быть, неожиданного раскрытия его тайной добродетели. Ничего из вышесказанного читателю не было предложено, фигура данного героя остается в каком-то смысле стоять на месте. Тем не менее, жанр детектива требует от главного героя не только дежурных фраз и хороших манер, но и другой динамики поведения, проявления его «джентльменства».

Таким образом, мы наблюдаем значительное изменение авторской схемы актуализации персонажа в плане категоризации. При сохранении семантического каркаса в описании категории отдельных персонажей (типичный английский джентльмен), даже формальном повторении семантических групп предикатов, значительное увеличение числа действующих лиц и непредусмотренные изначальным жанром повороты сюжета не позволяют говорить о сохранении заданного Джейн Остен курса в плане представления персонажей. В целом, стоит отметить, что автор сиквела упускает из вида несколько важных моментов в плане актуализации. Так, например, следует упомянуть отсутствие целостного подхода в стилистике данного автора. Джеймс условно поделила свой роман на две части: в первой, которая является небольшим экскурсом в события оригинала, она пытается копировать стиль Остен. Однако в основной части романа мы не видим этого стремления, и этот факт сразу проявляется в отсутствии скрытой в точке зрения автора иронии и полифонии мнений, т. е. многоголосия, к которому читатель «привык» в оригинале. Пропадает и привычная для читателей Остен категоризация персонажей. Второе важное замечание касается оценочной недостоверности повествования. Эта имплицитная особенность нарратива у Остен заключается в отсутствии так называемого аксиологического центра и также связана с многоголосием в повествовании (см., в частности: [13, р. 410; 14, р. 155]). Оказыва-

ется, что в рассматриваемом нами романе, так и в других произведениях Джейн Остен, читатель, по сути, не может всецело доверять ни мнению автора, ни мнению Элизабет, поскольку они временами оказываются ошибочными, вводят в заблуждение и побуждают самого читателя размышлять над происходящим. Это добавляет достоверности событиям и мнениям, поскольку автором не даются «готовые» суждения и оценки — их приходится буквально добывать, проходя вместе с Элизабет испытания гордостью и предубеждением. К сожалению, этот аспект не был воспроизведен в сиквеле и остается в основном недостижимым для продолжателей творчества Остен.

Актуализация локусов пространства и времени

Предметно-вещный мир, созданный на страницах романов Остен, всегда выглядит узнаваемо для читателя — как правило, в нашем воображении возникают английские луга, поместья, окруженные лесами и т. п. При этом этот мир воспринимался автором как само собой разумеющееся и потому не был описан детально. Читатели, в случае с произведениями Джейн Остен, не отдают себе отчет в том, что картины идиллической английской природы и провинции создаются во время прочтения романов, по сути, ими самими. Имеется в виду достраивание в сознании читающего необходимых деталей интерьера, ландшафта и т. д. на основании ранее виденных картин, фильмов, мест. Ведь автор «Гордости и предубеждения» не описывает ни поместье Лонгборн, ни городок Меритон, ни даже временную резиденцию мистера Бингли — Незерфилд. В нашем исследовании, как уже отмечалось ранее, мы называем такой подход к кодированию информации индексальным, поскольку вместо дескрипций, которые бы удовлетворили любопытство читателя, Остен предоставляет лишь указания-индексы на локусы пространства и времени. Так, на протяжении всего романа мы встречаем повторяющиеся формулировки типа «красивое поместье» или «небольшой торговый город». Поэтому в данном случае можно сказать, что Джейн Остен кодирует информацию посредством формульных дескрипций (например, повторяющихся дескрипций по формуле **предикат** «красивый» + **номинация** «дом» и т. п.), которые не сообщают конкретных данных о месте / времени действия, так как их семантика крайне размыта.

Когнитивная схема актуализации локусов пространства и времени, как и в случае с персонажем, включает в себя несколько компонентов, необходимых для создания нужного фона. Для Джейн Остен описание места действия в 90% случаев является лишь условностью, можно сказать, вынужденной необходимостью. Детские описания места «со знаком минус» почти никогда не перетягивают на себя внимание читателя/зрителя — настолько они лаконичны. Употребление слова «зритель» при этом более чем оправдано, поскольку романам Остен свойственна определенная степень театральности. Известно, что несколько первых своих работ Остен задумывала как пьесы [7], и романы, построенные на диалогах и лишенные ландшафтной экспозиции, лишь подтверждают это предположение. Эта особенность проявляется ещё и в том, что для повествования не важно, *что* мы видим, когда читаем роман, зато очень важно, *чьими глазами* мы это видим. Большую часть картинки мы видим глазами Элизабет — вспомнить хотя бы её знакомство с поместьем Пемберли, которое становится знаком-символом, олицетворяющим истинную английскость (в лице мистера Дарси) и одновременно примером идеального бытия, лишённого фальши и искусственности.

Суммируя вышеперечисленные особенности построения повествования в плане описания места действия, очертим необходимые для автора сиквела правила актуализации. К ним относятся:

- индексальное кодирование информации;
- формульные (воспроизводимые) детальные описания;
- точка зрения, с которой представлен локус;
- символическая актуализация единичного локуса пространства.

Это те правила кодирования информации, с которыми создатель сиквела должен считаться, если он хочет повторить достоверный мир «Гордости и предубеждения». Подчеркнем, что достоверность и правильность здесь имеется в виду с точки зрения создателя этого мира, а не с точки зрения современного читателя, ожидающего, наконец, разглядеть недостающие детали поместья Пемберли. Онтологическая недостаточность — важное свойство вымышленного мира в стиле Джейн Остен.

Ставший не просто известным, но даже культовым эпизод знакомства Элизабет с владениями Дарси интересен с разных точек зрения. И необычная для стиля Джейн Остен визуальная нагрузка здесь не уступает смысловой. К примеру, долгое путешествие Элизабет к Пемберли исследователи связывают с инициацией, которую проходит герой, прежде чем встретиться со своим испытанием / антагонистом (мистером Дарси). Поэтому именно Пемберли становится точкой отсчета для новых взаимоотношений героев. Идеальная картинка, которую рисует автор, описывая близлежащие к поместью территории, сам господский дом, ручей, протекающий рядом, призвана, на самом деле, акцентировать внимание читателя на состоянии смотрящего. Таким образом, именно восторженная реакция Элизабет на увиденное является точкой фокуса, когда мы читаем, по сути, единственное развернутое описание локуса пространства в романе «Гордость и предубеждение», а не сам пейзаж. В глазах Элизабет картина идеального поместья должна по задумке автора стать неразрывно связанной с её владельцем — настоящим джентльменом и идеальным хозяином. Такая смысловая плотность текста характерна для Остен, когда в отрывок оказываются вшиты несколько пластов.

Представим теперь описание вида лесного массива из окна в Пемберли данное в сиквеле «Смерть приходит в Пемберли»:

This had been planted under the direction of a notable landscape gardener some generations earlier. Each tree at the edge, perfect in form and hung with the warm golden flags of autumn, stood a little apart from the others as if to emphasise its singular beauty and the planting then became denser as the eyes were cunningly drawn towards the rich loam-smelling solitude of the interior [27].

Все это было посажено под руководством известного ландшафтного дизайнера несколькими поколениями ранее. Каждое дерево на опушке, совершенной формы, увешанное теплыми золотыми осенними флагами, стояло немного в стороне от других, как бы подчеркивая свою особую красоту, и затем посадка становилась все гуще, по мере того как взгляд невольно притягивался к богатому, пахнущему суглинком уединению внутри.

В данном отрывке обращает на себя внимание обилие эпитетов (*warm, golden, rich, loam-smelling*) и деталей. Здесь мы встречаем и указания на мастерство садовника, возраст посаженных деревьев, их форму, цвет листвы, даже расстояние между деревьями, запах и прочие подробности, немислимые в оригинальном тексте Остен. Таким образом, индексальное указание на предметы окружающего мира как стратегия письма была явно проигнорирована Джеймс. Индексальный характер актуализации вещного мира подразумевает также отсутствие развернутых эпитетов, метафор, сравнений и прочих стилистических приемов подобного рода. В данном отрывке мы видим, что Джеймс украшает описание Пемберли не только эпитетами, но и метафорами (*flags of autumn*).

С другой стороны, автор сиквела, скорее неосознанно, чем целенаправленно, воспроизвела несколько важных элементов когнитивной схемы первичного текста. Например, тот факт, что мы видим Пемберли, в основном, глазами Элизабет должен говорить в пользу попытки сохранения авторского кода. Эта, малозаметная на первый взгляд, особенность подачи многое говорит в «Гордости и предубеждении» о взаимоотношениях героини и мистера Дарси. Благодаря образу идеального поместья, Элизабет, наконец, преодолевает гордость и предубеждение по отношению к его хозяину. Другая важная особенность когнитивной схемы, которая была «подхвачена» автором продолжения это наличие в описании предикатов с положительной коннотацией. Тем не менее, поскольку у Пемберли особый статус в тексте оригинала, интересно узнать, что на этот счет говорит нам стратегия письма Джеймс. Какие смыслы вложены в образ Пемберли и его хозяев шесть лет спустя?

Анализ текста показал, что роль Пемберли во взаимоотношениях Элизабет и Дарси не получает должного, именно глубокого развития. Джеймс, например, связывает поместье уже с новым статусом Элизабет. Упоминаются её привилегии как хозяйки дома (*the privileges that adhered to Mrs Darcy of Pemberley*) при выборе личных комнат и возможность свободного доступа в знаменитую библиотеку. На хозяйку поместья возлагают большие надежды в организации балов (<...> *the hope that this new wife would recognize her responsibilities*). На наш взгляд, автор сиквела не генерирует новых смыслов и функций Пемберли как важной локации, символизирующей

воплощение английскости, но сосредоточивается на его фасаде и излишних подробностях домоводства: внешняя идеальная картинка по-прежнему важна, но не подтягивает за собой дополнительных значений для читающего.

В оправдание можно отметить, что Джеймс изначально и не ставила перед собой подобной задачи: детективный роман не всегда должен сосредоточиваться на символизме места действия, чтобы создать динамичную интригу в повествовании. Поэтому простое воспроизведение фактов о Пемберли и других локаций из «Гордости и предубеждения» для Джеймс оказывается на самом деле достаточным для создания узнаваемой, уже известной читателю топографии. В дескрипциях же она в привычной для себя манере дает волю фантазии, что, как мы видим в рассмотренном примере, приводит в итоге к визуальной избыточности.

Что касается формульных дескрипций, то анализ текста сиквела показал, что автор, осознанно или нет, но задействует некоторые характерные для Джейн Остен лексемы. Например, в «Гордости и предубеждении» мы часто встречаем прилагательное “handsome” как в описании людей, так и локаций и прилагательные “modern”, “large” и “wide”. Они не добавляют визуальной конкретики, но формально выполняют функцию дескрипций. У Джеймс мы видим пример актуализации тех же самых лексем при описании дома семейства Бингли:

It was a **handsome modern** house built on rising ground with a **wide** attractive view from all its windows, commodious enough for family life and with well **laid-out** gardens and a manor **large** enough for Bingley to hold shooting parties without inviting unfavourable comparison with Pemberley [27].

Это был красивый современный дом, построенный на возвышенности, с прекрасным видом из всех окон, достаточно просторный для семейной жизни, с хорошо разбитыми садами и поместьем, достаточно большим для того, чтобы в Бингли можно было устраивать охотничьи вечеринки, не вызывая негативного сравнения с Пемберли.

Помимо вышеуказанных лексем, типичных для Остен в описании домов, здесь мы также видим словосочетание “well laid-out (gardens)” (ухоженные сады) в точности процити-

рованное из оригинального текста. Таким образом, данный компонент когнитивной схемы (индексальное кодирование информации) был задействован в сиквеле, хотя и не повсеместно. Тем не менее, эта преемственность в способе актуализации пространства позволяет сделать хоть и слабую, но референциальную отсылку к локусам прототекста и всему вымышленному миру в принципе.

Однако созвучные с оригиналом попытки лаконично представлять предметно-вещный мир сменяются в сиквеле излишними для стиля Остен подробностями. Так, например, выглядит отрывок описывающий подготовку к балу в поместье Дарси:

Of the seven large candelabra which would be ranged the length of the supper table, five had already been cleaned and the last two would be finished tonight. <...> For the weeks preceding the ball it was expected that Bidwell would spend most days <...> seated aproned at the pantry table with the Darcy family silver ranged before him — knives, forks, spoons, the candelabra, silver plates on which the food would be served, the dishes for the fruit [27].

Из семи больших канделябров, которые должны были стоять по всей длине обеденного стола, пять уже были убраны, а последние два должны были быть закончены сегодня вечером. <...> Ожидалось, что в течение нескольких недель, предшествовавших балу, Бидвелл проведет большую часть времени, сидя в фартуке за столом в буфетной, а перед ним будет расставлено фамильное серебро Дарси — ножи, вилки, ложки, канделябры, серебряные тарелки, на которых будут подаваться блюда, формочки для фруктов.

Перечисление всех приборов и домашней утвари, которая будет использована гостями, в данном примере из сиквела скорее похоже на инвентаризацию предметов дома, чем на отрывок из «Гордости и предубеждения». Такое щепетильное отношение к деталям быта повсеместно присутствует в продолжении и в основном преобладает над индексальным кодированием информации.

В итоге мы наблюдаем в сиквеле и прямые отсылки к оригиналу в виде формульных лексем-индексов с широкой (размытой) семантикой, и, вместе с тем, фиксацию автора на

детальной актуализации пространства. На наш взгляд, это говорит об отсутствии четко выверенной стратегии, поскольку в сиквеле не наблюдается строгое следование индексальному типу актуализации пространства, нет и обращения к символическому потенциалу Пемберли. Из плюсов же стоит отметить, что Джеймс активно задействует точку зрения Элизабет для актуализации пространства в поместье Дарси и рассмотренные выше лексемы-формулы с размытой семантикой визуальности. Возможно, автор сиквела, следуя жанровой заданности своего романа, искала более простые стилистические решения для актуализации пространства, но они оказались достаточно рискованными и «неразборчивыми» для читателя. При этом узнаваемый визуальный код — хотя он может и не осознаваться таковым — есть обязательное условие успешной интерпретации вторичного художественного текста. Поэтому с этой точки зрения когнитивная схема актуализации пространства в романе Джеймс представлена скорее слабо, чем убедительно.

Стилистический код Джейн Остен

Формальный, чисто лингвистический подход к тексту позволил нам по-новому взглянуть на работу мастера и увидеть творческий процесс как череду выполняемых алгоритмов, которые в ходе воссоздания оригинала послужат (или только *могут* послужить) своего рода «дорожной картой». Однако наилучший результат всегда возникает в междисциплинарной парадигме, на стыке нескольких направлений, и у «традиционного» подхода к художественной литературе мы можем позаимствовать то, что дополнит и уравновесит метод формализации. Речь идет об анализе *стилистической* составляющей авторского кода Джейн Остен.

Анализ сиквела «Гордости и предубеждения» дал возможность рассмотреть вторичный текст, созданный не в самом привычном для «высокой литературы» жанре — историческом детективе. Но настолько ли далек оригинал в этом плане от своего современного продолжения? Знакомые широкому читателю творения Остен зарекомендовали себя как классические романы нравов — лишенные прямого морализаторства, но при этом вскрывающие суть человеческих пороков, само-

обман и снобизм действующих лиц. Тем не менее, жанровая принадлежность «Эммы», «Нортенгерского аббатства» и других произведений была не раз предметом дискуссий и со временем претерпела значительные изменения и уточнения.

Например, как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях отмечается, что романы Джейн Остен, в силу особого построения сюжета, можно отнести к протодетективным произведениям (см., в частности: [4; 24]). И, действительно, расследование, хоть и не преступления, но страшной тайны или секрета имеет место в каждом из романов Остен. В роли детектива выступает главная героиня, для которой вывести условного злодея на чистую воду означает пройти своего рода инициацию, получить билет во взрослую жизнь и встретить свою любовь (например, для Элизабет Беннет, Эммы Вудхауз и других). Поскольку через разоблачение других героини Остен здесь преодолевают и собственное неведение, и ограниченность взглядов, попадая в комичные ситуации, условно, эти произведения можно отнести к ироничным детективам.

С другой стороны, Остен известна своими пародийными романами, которые предваряли зрелые работы — взять хотя бы «Любовь и дружбу» или «Историю Англии». К ним можно отнести и «Нортенгерское Аббатство», которое было завершено в 1794 г., но опубликовано лишь посмертно. В нем Остен осуществляет пародию на популярное тогда творение Анны Радклиф, роман «Удольфские тайны» [25]. Данный роман выделяется на фоне остальных работ Остен своей сатирой над напыщенным языком готических романов и глупостью главной героини, которая спутала генерала Тилни и готического злодея. Однако, исследователи отмечают, что Остен зачастую совсем не пыталась очернить жанр готического романа, а наоборот, реабилитировала в своем творчестве готическую чувственность. Разоблачение нелепости и абсурдности жанра основано у неё на добродушном пародировании с множеством интертекстуальных отсылок.

Таким образом, авторский код Джейн Остен помимо набора лингвостилистических средств, заключенных в когнитивные схемы актуализации персонажей и локусов, включает также и жанровую заданность. Язык Остен оказывается неотделим не только от иронии, но и от детективного построения сюжета, пародии. Поэтому исследуемый нами сиквел не просто пародирует, как может показаться, на уже созданных кем-то пер-

сонажах, но и, возможно, отдает дань уважения менее очевидным интенциям Остен в своем творчестве. Насколько успешна эта отсылка Джеймс к детективной составляющей «Гордости и предубеждения» может сказать анализ читательских отзывов.

Анализ коммуникативной успешности сиквела

Следующий этап нашего исследования состоит в работе с читательской рецепцией сиквела. Данный роман относительно других сиквелов к «Гордости и предубеждению» имел относительно бóльший успех у читателей. Не последнюю роль сыграла в этом его экранизация. Поэтому на сайте Amazon.com нами было обнаружено большое количество отзывов. Рейтинг книги составляет 3,9 балла из 5 возможных, что не так уж плохо для вторичного текста. Надо также отметить, что большинство отзывов (67%) являются положительными. Интересно отметить, что в отличие от ранее изученных нами сиквелов, в данном случае часть читателей была привлечена авторством известного детективного мастера (Филлис Дороти Джеймс).

Что касается достоинств книги, то, по мнению ряда читателей, Джеймс создала «более реалистичный роман», нежели сама Джейн Остен. Читатели отмечают, что в плане экспозиции персонажей «чувства героев были, наконец, показаны в сиквеле, а их эмоции проявлены острее», а также то, что мы узнаем о «чувствах героев к друг другу». Благодаря этому сиквел, по их мнению, «дает возможность познакомиться со знакомым составом персонажей более подробно» [6].

Что касается стиля повествования, читатели отмечают, что следование Джеймс своему собственному стилю с редким включением оборотов речи «в стиле Остен» является оправданным. Отмечается, что подобный подход «более убедителен, чем тотальная попытка транслировать Джейн».

В плане языковых особенностей отмечается, что Джеймс как мастер письма смогла «передать все литературные качества классической книги “Гордость и предубеждение”» [6], а также что она использует тот же язык, обороты фраз, а иногда и устаревшие термины, что и Джейн Остен.

С другой стороны, сиквел вызвал и немало критической реакции. Так, в ряде рецензий на сайте Amazon.com высказы-

вается, что полюбившиеся персонажи мистера Дарси и Элизабет не похожи на себя. Читателям более не приходится восхищаться «остроумием, мудростью и замечательным чувством юмора, последнее из которых, полностью отсутствует в этой книге». Элизабет, на их взгляд, «погрузилась в жизнь образцовой жены, превратилась в мягкую и подчиненную героиню, появившуюся на свет только для того, чтобы служить своему мужу, восхищаться им и проявлять к нему любовь». В этом отношении она оказывается неотличима от своей младшей сестры Джейн. Читателям также не понравился современность языка сиквела, которая проявляется, например, в использовании сокращений (I'm, it's).

Удивительно, но даже критики сиквела отмечают, что в целом «получили удовольствие от прочтения книги», что позволяет предположить следующее. Даже слабый уровень адаптации стиля Джейн Остен в сиквелах не может пересилить желание обычных читателей узнать продолжение истории. Другими словами, не только лояльная к сиквелам и ремейкам аудитория читала, и будет читать сиквелы, но и критически настроенное меньшинство.

Что касается критиков профессиональных, то здесь так же расходятся мнения насчет того, можно ли считать данный сиквел удачным.

Так, например, американский писатель и журналист Патрик Т. Риардон в своей рецензии отмечает, что данный роман можно считать пастишем, поскольку представляет собой литературный труд, написанный в стиле другого автора, либо «высокопарным фанфиком» (“high-toned fan fiction”). Из плюсов Риардон называет роман Джеймс «веселым, увлекательным чтением» как для фанатов Джеймс, так и Остен. Однако среди минусов отмечается, например, неуклюжая со стороны Джеймс попытка «смешать мир Джейн Остен с его четко очерченными правилами поведения и классовыми границами с миром кровавых убийств и расследований». Эта сложная, по мнению критика, задача по смешению двух миров связана с особенностями двух жанров (романа нравов и детектива), чьи сюжетные требования должны быть удовлетворены. Так, например, для мистического детектива необходимо представить тех лиц, кто занят расследованием убийства, тех, кто оказывается подозреваемым и т. д. В результате автор сиквел вынуждена вводить большое количество новых второстепен-

ных персонажей, чье «экранное время» очень ограничено. Но и это, по мнению критика, «не спасает положение», поскольку обвинение выглядит сфальсифицированным, а разгадка построена на совпадениях, скрытых фактах и «*deus ex machina*». Все это приводит к тому, что многие страницы сиквела напоминают о каком угодно авторском стиле, но только не стиле Джейн Остен [18].

Журналист газеты *The New York Times* Чарльз Макграт считает, что стиль данного произведения — это свободная имитация прозы XIX века, т. е. «своего рода современный эквивалент, а не кропотливая имитация». Но, по мнению критика, он при этом более чем убедителен. Тем не менее, его также смущает резкая смена в поведении главных героев: ни Элизабет, ни мистер Дарси не похожи на своих прототипов. Критика в их адрес схожа с той, что мы обозначили в читательских отзывах. Тем не менее, итоговая оценка в данном критическом отзыве на книгу скорее положительная [12].

Интересен также отзыв на данный сиквел, опубликованный на сайте *Austenprose*. Сайт посвящен как наследию Остен и её эпохе, так и современным адаптациям её романов, здесь собрана большая подборка статей, книг, рецензий, материалов по самым разным темам в духе “*everything Austen*”, как называют подобные сайты сами джейнисты (фанатское сообщество Джейн Остен). В рецензии отмечается, что для поклонников Остен это будет приятное, хотя и несколько тяжеловесное чтение. Как и в предыдущих отзывах, автор рецензии, отмечает, что сочетание элементов стиля Остен и мистики не позволяет раскрыть потенциал ни того, ни другого жанра. Тем не менее, это по-прежнему интересное чтение, которое «пробило себе дорогу в списки бестселлеров». По мнению фанатов Остен, данный факт является большим достижением и доказывает еще раз тот факт, что бренд «Джейн Остен» продолжает развиваться [15].

Таким образом, учитывая приведенные отклики среди профессиональных критиков и обывателей, попытка Джеймс повторить стилистический код Джейн Остен оказалась скорее неуспешной. Несмотря на опыт автора сиквела в написании современных детективов и её признанное мастерство, воссоздание стиля другого автора может быть сложнее формального повторения границ вымышленного мира прототекста. В сиквеле «Смерть приходит в Пемберли» нет примеров ини-

циации персонажей, главный герой/героиня не совершает неожиданное открытие и не преодолевает самообман как это было в романах «Эмма» или «Гордость и предубеждение». Отсутствует и пародийный элемент, который мог бы разнообразить строгое готическое описание замка Хардкасл. А любимая всеми ирония Остен присутствует очень ограниченно — лишь в самом начале романа. Поэтому, судя по всему, для Джеймс, как и для большинства авторов сиквелов, воссоздание текстового мира Джейн Остен носит не сущностный, а лишь декларативный характер.

Выводы

В осуществленном нами анализе мы опирались на две когнитивные схемы — схему актуализации персонажей и схему актуализации локусов пространства. Мы также исследовали социолитературную составляющую в виде отзывов профессиональных критиков, фанатов Джейн Остен и простых читателей. Анализ коммуникативной успешности сиквела для нас являлся завершающим этапом работы, своеобразной лакмусовой бумажкой, которая дополняет и уточняет выдвигаемую нами в основной части работы гипотезу.

В плане актуализации персонажа мы убедились, что в основной части сиквела действующие лица описаны автором слишком детально — это не позволяет им функционировать в качестве типов, репрезентирующих свои категории. Иконизм и излишняя детализация образов при этом, помимо смыслообразующей типизации, зачастую оставляют за кадром и необходимые в романах Остен психологизм и авторскую иронию. Эти характерные черты стиля Остен, хоть и не были рассмотрены нами отдельно, но имплицитно они также актуализированы в когнитивных схемах оригинала. То же самое касается и процедуры когнитивной достройки, которая возможна при недостаточной информированности читателя — будь то образ персонажа или локус. Для читателя романа «Смерть приходит в Пемберли» эта работа оказывается бессмысленной. В силу этого теряется и очарование авторского стиля Остен, в котором нет места всякому навязыванию своей точки зрения. Тем не менее, мы можем заключить, что множественность точек зрения актуализирована в сиквеле в прямой и несобственно-прямой речи,

и даже представлена коллективная точка зрения, что говорит о попытках автора сиквела стилизовать вторичный текст.

В плане актуализации предметно-вещного мира в романе-продолжении мы наблюдаем, как читателю представляется авторское видение того, что упустила из виду Джейн Остен: например, визуально дополненный вариант поместья Пемберли. Активно осваивая пространство «упущенных» Остен из виду уголков мира «Гордости и предубеждения», Джеймс лишь в начале романа придерживается заданной в оригинале стратегии в плане предикации, и даже удачно использует формульные дескрипции локусов. При этом слишком внешними признаками исчерпывается манера актуализации пространства. Отсутствует глубина знака-символа, коим в романе является Пемберли для отношений главных героев и для развития сюжета в целом.

Наше исследование коммуникативной успешности сиквела показало, что весьма успешный у публики роман авторства Джеймс оказывается хорошим историческим детективом, но, по сути, плохим сиквелом. Единственная стилизация, которая удалась данному автору — это стилизация историческая (при этом, как будто нарочито кинематографичная). Стилизация же «под Остен» в исполнении Джеймс ничем не отличается от всех подобных попыток писать «от ее лица». Как простые читатели, так и профессиональные критики по-разному отзываются на творение Джеймс в своих комментариях, но почти все единодушны в одном: внешние атрибуты, внешние детали у Остен всегда находятся на услужении у внутренних процессов — эмоций, чувств и переживаний героев. Поэтому местами удачные попытки типизации и визуального цитирования в сиквеле не способны компенсировать отсутствие опоры на авторский код оригинала. Осознанное следование за прототекстом могло бы выразиться у Джеймс в соблюдении единого стиля во всем произведении, а именно: в авторской иронии, недосказанности, множественности точек зрения, отсутствии образных средств.

В романе Джеймс, конечно, нет монстров и зомби, как в некоторых, получивших широкую известность сиквелах и ремейках, но, увы, нет и авторского кода Остен. Помимо чисто лингвистических особенностей это еще и новаторское построение сюжета, мораль без морализаторства, пародийные элементы в повествовании. Каждый из этих компонентов ва-

жен и незаменим. У Джеймс главный персонаж проходит испытания — но для чего они даны ему? Не получается ли так, что они служат лишь предлогом для того, чтобы продемонстрировать талант автора к детективному построению сюжета?

Список литературы Исследования

- 1 Бразговская Е.Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры: учебное пособие. Пермь: ПГГПУ, 2008. 201 с.
- 2 Костыря А.В. Актуализация авторского кода в сиквеле: когнитивно-семиотический механизм: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2021. 205 с.
- 3 Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
- 1 Халтрин-Халтурина Е.В. От готики к детективу (Джейн Остен и британские иронические расследования) // Поэтика зарубежного классического детектива: коллективный сборник / отв. ред. М.Н. Ненарокова, К.А. Чекалов. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 12–24.
- 4 Черняк М.А. Филологическая игра как стратегия прозы XXI в. // Ярославский педагогический вестник. 2012. Т. I: Гуманитарные науки. № 1. С. 236–240.
- 5 Amazon. Customer reviews // Site «Amazon.com». [1996–2024]. URL: https://www.amazon.com/Death-Comes-Pemberley-P-James/product-reviews/0307950654/ref=cm_cr_arp_d_viewpnt_rgt?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&filterByStar=critical&pageNumber=1 (дата обращения: 17.07.2024).
- 6 Copeland E. McMaster J. The Cambridge Companion to Jane Austen. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 302 p.
- 7 Eco U. The Open Work. Harvard: Harvard University Press, 1989. 285 p.
- 8 Gabrielle M. Fan Phenomena: Jane Austen. Bristol: Intellect Ltd, 2015. 156 p.
- 9 Griffin C. The Development of Realism in Jane Austen's Early Novels // ELH Journal. 1963. Vol. 30, № 1. P. 36–52.
- 10 Hopkins L. After Austen. Reinventions, Rewritings, Revisitings. London: Palgrave Macmillan, 2018. 296 p.
- 11 McGrath C. A look back, and ahead, and at Pemberley // Site «The New York Times». [26 December 2011]. URL: <https://www.nytimes.com/2011/12/27/books/death-comes-to-pemberley-by-p-d-james-review.html> (дата обращения: 17.07.2024).
- 12 Morini M. Who evaluates whom and what in Jane Austen's novels? // Style. 2007. Vol. 41, № 4. P. 409–432.
- 13 Moses C. Jane Austen and Elizabeth Bennet: The Limits of Irony // Persuasions. 2003. No. 25. P. 155–164.

- 14 *Nattress L.A.* Death Comes to Pemberley by P.D. James: a review // Site «Austenprose». [04 January 2012]. URL: <https://austenprose.com/2012/01/04/death-comes-to-pemberley-by-p-d-james-a-review/> (дата обращения: 17.07.2024).
- 15 *Nicolson N.* *Colover S.* The World of Jane Austen. London: Phoenix Illustrated, 2000. 184 p.
- 16 *Nyren N.* P.D. James: a crime reader's guide to the classics. Crime Reads. July 2, 2020 // Site «CrimeReads». [s. a.]. URL: <https://crimereads.com/p-d-james-a-crime-readers-guide-to-the-classics/> (дата обращения: 17.07.2024).
- 17 *Patrick T. Reardon.* Book review: “Death Comes to Pemberley” by P.D. James. October 5, 2021 // Site «Patrick T. Reardon». [2024]. URL: <https://patricktreardon.com/book-review-death-comes-to-pemberley-by-p-d-james/> (дата обращения: 11.07.2024).
- 18 *Pool D.* What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew: From Fox Hunting to Whist — the Facts of Daily Life in 19th-Century England. New York: Touchstone, 1994. 416 p.
- 19 *Schillinger L.* Pride and Prejudice and Murder. // Site «The New York Times». [16 December 2011]. URL: <https://www.nytimes.com/2011/12/18/books/review/death-comes-to-pemberley-by-p-d-james-book-review.html> (дата обращения: 18.07.2024).
- 20 *Semino E.* Language and world creation in poems and other texts. New York: Routledge, 2014. 288 p.
- 21 *Sutherland K.* Jane Austen: social realism and the novel // Site «British library». [2024]. URL: <https://www.britishlibrary.cn/en/articles/jane-austen-social-realism-and-the-novel/> (дата обращения: 7.07.2024).
- 22 *Symons J.* The queen of crime: P.D. James // Site «The New York Times». [05 October 1986]. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/07/home/james-queen.html> (дата обращения: 27.06.2024).
- 23 *Veisz E.* Northanger Abbey, Gothic Parody, and the History of the Fictional Female Detective // *Persuasions*. 2019. Vol. 40, №. 1. Site «JASNA». [2024]. URL: <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-40-no-1/veisz/> (дата обращения: 16.07.2024).
- 24 *Wootton S.* The Byronic in Jane Austen's “Persuasion” and “Pride and Prejudice” // *The Modern Language Review*. 2007. Vol. 102, №. 1. P. 26–39.

Источники

- 25 *Austen J.* *Pride and Prejudice*. London: Collins Classics, 2010. 402 p.
- 26 *James P.D.* *Death Comes to Pemberley*. London: Vintage, 2013. 304 p.



© 2024 г. Е.А. Иванова

ДЖЕЙН ОСТЕН В ЗЕРКАЛЕ НЕМЕЦКОГО МОЛОДЁЖНОГО ФЭНТЕЗИ: ОСТЕНОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ М. ГЛЕЙЗЕР «ЭММА, ФАВН И ПОТЕРЯННАЯ КНИГА»¹

Аннотация: Творчество Джейн Остен пользуется колоссальной популярностью и регулярно становится основой для множества адаптаций, подражаний, пастишей и пародий. Этот феномен не ограничивается рамками англоязычного культурного пространства, одним из примеров чего могут служить подростковые фэнтезийные романы немецкой писательницы Мехтильды Глейзер. В романе «Эмма, фавн и потерянная книга» персонажи носят имена, совпадающие с именами героев Остен, развитие отдельных сюжетных линий также содержит множество отсылок к «Гордости и предубеждению» и «Эмме». М. Глейзер использует аллюзии на произведения Остен для привлечения внимания читателей, характеристики собственных персонажей, игры с читательскими ожиданиями. Её роман, с одной стороны демонстрирует, степень востребованности произведений Остен, с другой, определённую поверхностность и упрощённость их прочтения массовой культурой.

Ключевые слова: Мехтильда Глейзер, Джейн Остен, аллюзия, фэнтези, подростковая литература.

Информация об авторе: Елизавета Андреевна Иванова — кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, пр-кт Столыпина, д. 1, 410012 г. Саратов, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>

¹ Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастись. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В.Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

E-mail: elivan1988@gmail.com

Для цитирования: Иванова Е.А. Джейн Остен в зеркале немецкого молодёжного фэнтези: остеновские аллюзии в романе М. Глейзер «Эмма, фавн и потерянная книга» // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепты, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 269–276. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-269-276>

© 2024. **Elizaveta A. Ivanova**

JANE AUSTEN IN THE MIRROR OF THE GERMAN YOUNG
ADULT FANTASY: ALLUSIONS TO AUSTEN'S WORKS
IN THE NOVEL BY M. GLÄSER *EMMA*,
DER FAUN UND DAS VERGESSENE BUCH

Abstract: Jane Austen's works are immensely popular all around the world and become a basis for numerous adaptations, imitations, parodies and pastiches. This phenomenon transcends borders of English-speaking countries, as young adult fantasy novels by a German writer Mechtild Gläser can provide an example. In the novel *Emma, der Faun und das vergessene Buch* characters' name mimic those from the books of Austen, and the development of plot lines also contains a lot of allusions to *Pride and Prejudice* and *Emma*. Mechtild Gläser uses allusions to Austen's works to attract attention of readers, to define her own characters, to play with reader's expectation. Her novel shows, on the one hand, the degree in which Austen's works are relevant for the modern world, but, on the other, their simplification and superficial understanding in mass culture.

Keywords: Mechtild Gläser, Jane Austen, allusion, fantasy, young adult literature.

Information about the author: Elizaveta A. Ivanova, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Humanitarian Subjects, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, Stolypin ave., 1, 410012 Saratov, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>

E-mail: elivan1988@gmail.com

For citation: Ivanova, E.A. "Jane Austen in the Mirror of the German Young Adult Fantasy: Allusions to Austen's Works in the Novel by M. Gläser *Emma, der Faun und das vergessene Buch*."

Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 269–276. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-269-276>

Творчество Джейн Остен пользуется колоссальной популярностью и регулярно становится основой для множества адаптаций, подражаний, пастишей и пародий. Безусловно, наиболее активно этот процесс идёт в англоязычном культурном пространстве, но не ограничивается им. Одним из примеров этого могут служить подростковые фэнтезийные романы немецкой писательницы М. Глейзер.

Мехтильда Глейзер (Mechthild Gläser) родилась в Эссене в 1986 г., в 2013 г. получила премию «Сераф» за свой первый роман «Город из обмана и теней» (*Stadt aus Trug und Schatten*). Глейзер пишет подростковое фэнтези, ориентированное в первую очередь на женскую аудиторию. Для немецкоязычной литературы фэнтези свойственен интерес к теме книг, литературы, взаимодействия текста, читателя и автора, что ярко проявляется в произведениях М. Энде, К. Функе, В. Мёрса, и творчество Глейзер в определённой степени присоединяется к этой тенденции, хотя заметно уступает книгам упомянутых авторов по художественным качествам. Именно в этом контексте произведения Глейзер привлекают внимание исследователей: Е.А. Асташенко говорит о культе письменности и литературы, определяющем идейно-художественное своеобразие немецких фантастических романов [1, с. 104], Т.И. Хоруженко рассматривает «Книжных странников» Глейзер (*Die Buchspringer*, 2016) как библиотравелог, т. е. рассказ о путешествии по книгам, и также вписывает этот роман в контекст немецкой литературы [2].

Роман М. Глейзер «Эмма, фавн и потерянная книга» (*Emma, der Faun und das vergessene Buch*, 2017) в значительной мере построен на реминисценциях и аллюзиях к произведениям Джейн Остен. В данной статье эта интертекстуальная составляющая произведения рассматривается на уровнях системы персонажей и строения сюжета. Поверхностный первичный анализ на уровне текста позволил выявить несколько скрытых видоизменённых цитат: это широко известные афориз-

мы Остен из её значимых для текста Глейзер произведений. Первая глава романа Глейзер открывается фразой «Едва ли найдется в жизни что-нибудь лучше, чем возвратиться домой после долгого отсутствия, — это все знают» [4, с. 9] по своему строению, очевидно, перекликается со знаменитым началом «Гордости и предубеждения»: «Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену» [5, с. 3]. Позднее в тексте появляется также следующая сентенция: «Если девушка решила стать героиней, судьба уж постарается, чтобы в руки ей попало что-то, что заставит ее стать именно такой» [4, с. 78], отсылающая нас к «Нортенгерскому аббатству»: «Однако если молодой леди суждено стать героиней, она ею станет, даже несмотря на то что так оплошали сорок живущих по соседству семейств» [6, с. 9]. Но в целом Глейзер не пытается подражать стилю Остен, её роман написан достаточно простым языком, подражающим разговорной речи современных подростков.

При чтении романа Глейзер сразу обращают на себя внимание имена главных героев. Действие романа происходит в школе-интернате, расположенной в вымышленном замке Штольценбург, что с немецкого можно перевести буквально как «крепость гордости», и в неё приезжает бывший выпускник Дарси де Винтер. После столь очевидной отсылки к «Гордости и предубеждению» имя рассказчицы — Эмма — тоже подталкивает к поискам параллелей с заглавной героиней романа Остен [7], и они легко обнаруживаются: Эмма — единственная дочь директора школы, страдающего сильной ипохондрией и переживающего за здоровье всех окружающих и санитарные условия школы совершенно в духе мистера Вудхауза. Эмма избалованна и самоуверенна, видит себя как лидера в группке подруг и в начале учебного года принимает решение стать старостой школы. В интервью Глейзер подчеркивает, что Эмма Вудхауз привлекает её как образец сильного, активного женского персонажа, во всём равного Дарси, поэтому она выбрала в качестве модели для своей главной героини именно её [3].

Имена второстепенных персонажей не имеют прямых аналогов в романах Остен, но читатель легко может обнаружить там прототипы для большинства из них, опираясь на их манеру поведения и отношения с главными героями. Дарси приезжает вместе со своим другом, Тоби Беллом, симпатичным и дружелюбным парнем, заставляющим читателя тут же

вспомнить о мистере Бингли. У Эммы две подруги, Шарлотта и Ханна. Шарлотта — изящная и милая англичанка, достаточно благоразумная и осторожная. Между Тоби и Шарлоттой тут же вспыхивает взаимная симпатия, но из-за недоразумения Дарси считает, что Шарлотта уже встречается с другим молодым человеком, и настраивает Тоби против девушки. Вмешательство Эммы позднее помогает исправить недопонимание. Эта побочная линия, очевидно, копирует историю Джейн Беннет и мистера Бингли. Вторая подруга Эммы — новенькая в школе, из небогатой семьи, бойкая и простоватая, которая охотно следует за главной героиней. Эмма относится к ней покровительственно, и Ханна занимает при ней положение Харриет Смит при Эмме Вудхауз. В школе работают две поварихи, мать и дочь Беркенбек, недалёкие и очень разговорчивые женщины, вечно рассказывающие о своей любимой племяннице Мари — это очевидная отсылка к миссис и мисс Бейтс из «Эммы». Их племянница, в отличие от Джейн Фейрфакс, в сюжете не участвует, но у Эммы есть своя соперница в школе, Хелена. В начале романа Эмма влюблена в бывшего выпускника школы, местного уроженца Фредерика, который теперь подрабатывает тут же садовником. Позднее оказывается, что Фредерик только пытался узнать у неё интересующие его сведения, а сам тайно встречался с той самой Хеленой, поэтому Хелену можно соотнести с Джейн Фэрфакс, а Фредерика — с Фрэнком Черчиллом. В то же время Фредерик испытывает сильную взаимную неприязнь к Дарси, о причинах которой оба поначалу говорят туманно. Фредерик упрекает Дарси в заносчивости и излишнем самомнении, завидует богатству и положению его семьи, а в конце концов оказывается замешан в таинственном исчезновении младшей сестры Дарси, Джинны, за четыре года до начала сюжета. Таким образом, Фредерик соединяет в себе черты сразу двух персонажей Остен: к легкомысленному Черчиллу добавляется уже однозначно отрицательный Уикхэм. Но для читателей это соотнесение происходит скорее в обратном порядке, на протяжении всего романа Фредерик в основном исполняет роль Уикхэма и появляющаяся незадолго до развязки ассоциация с Фрэнком Черчиллом скорее смягчает впечатление от персонажа, не совершившего на самом деле никакого преступления.

Как мы видим, в системе персонажей Глейзер в равной степени использует заимствования из «Гордости и предубеждения»

и «Эммы». Однако на сюжетном уровне эти заимствования играют разную роль. Персонажи, имеющие прототипы в «Эмме», не оказывают особого влияния на события и только создают фон, помогающий показать характер главной героини — энергичной, деятельной, вежливой, дружелюбной и открытой миру, но излишне самоуверенной, неопытной и порой наивной. Персонажи, отсылающие читателя к «Гордости и предубеждению», участвуют в одной из двух основных сюжетных линий романа Глейзер. Это любовная история, откровенно воспроизводящая развитие отношений Элизабет Беннет и мистера Дарси с переносом их в декорации современной старшей школы: первое знакомство и возникновение неприязни на школьной дискотеке вместо бала, вмешательство Дарси в отношения Тоби и Шарлотты, неудачное, слишком самодовольное признание Дарси во влюбленности. Стоит заметить, что Глейзер, конечно, опирается не только на роман Остен, но и на самую классическую из его экранизаций — сериал BBC 1995 г. с его знаменитой сценой с Дарси в мокрой рубашке. Её Глейзер обыгрывает даже дважды — один раз герои вместе падают в фонтан, в другой Дарси оказывается ночью в чужой полупрозрачной ночной рубашке на крыше. Общая идея сюжета соответствует остеновской — первые впечатления оказываются обманчивы, со временем герои открывают друг в друге положительные качества и влюбляются. Но переосмысление своих поступков здесь достаточно поверхностное и не подразумевает, как у Остен, существенной работы над собой, а Эмма Моргенрот скорее нагловата, чем остроумна, как Элизабет Беннет. В духе времени меняется гендерный расклад сил: во второй половине романа не Дарси тайно помогает героине, а наоборот, Эмма активно вовлекается в поиски его пропавшей сестры.

Вторая сюжетная линия романа — фантастическая и связана с загадочной книгой, которую Эмма случайно находит в заброшенной библиотеке. Это дневник, который на протяжении нескольких веков вели разные обитатели замка, и всё, записанное в нём, непременно сбывается. Эмма обнаруживает эту особенность книги случайно и начинает пытаться влиять на события и окружающих людей. Её вмешательства неоднократно приводят к неожиданным результатам и даже создают опасные ситуации. Здесь можно провести параллель с попытками Эммы в романе Остен устраивать чужие браки. Но эта параллель — смысловая, обе Эммы самоуверенно вмешивают-

ся не в своё дело и попадают в неприятности, а в конкретных сюжетных ходах и эпизодах здесь совпадений нет. Именно эта сюжетная линия является главной в романе, не случайно её составные элементы (фавн и книга) вынесены в заглавие, а построенная на аллюзиях любовная служит её дополнением. С одной стороны, такое решение фокусирует внимание читателя именно на приключениях с книгой, поскольку здесь события нельзя с такой уверенностью предсказать и сохраняется интрига. С другой, оно отчасти маскирует недостаточную проработку второстепенных персонажей. Их обрисовке уделяется не слишком много внимания, они достаточно одномерны, и, как ни парадоксально, именно соотнесение с персонажами Остен придаёт им больше живости и убедительности в глазах читателя, подталкивает его самого мысленно дополнить их образы, основываясь на знакомстве с книгами Остен.

Наконец, нужно упомянуть ещё одного персонажа к Глейзер — мисс Витфилд, преподавательницу этикета, которая оказывается на самом деле писательницей начала XIX века Элеонорой Морланд. В юности она бывала в Штольценбуге, нашла волшебную книгу и писала в ней — и неосторожной записью сделала себя бессмертной, поэтому теперь вынуждена менять имена. Первый раз Морланд упоминается как автор романа о старом монастыре и героине, которая расследует всякие таинственные происшествия, что вместе с фамилией отсылает к «Нортенгерскому аббатству». Тут же сказано, что она родилась в Хэмпшире в семье священника, а чуть позже в её записях в книге упоминается сестра Кассандра. Всё это определённо указывает на то, что прототипом Элеоноры Морланд является Джейн Остен, и Глейзер таким образом ещё раз подчёркивает значимость её творчества для своего романа и свидетельствует ей своё почтение.

Подводя итог, можно сказать, что М. Глейзер использует аллюзии к произведениям Остин для привлечения внимания читателей, характеристики собственных персонажей, игры с читательскими ожиданиями. Её роман, с одной стороны, демонстрирует степень востребованности произведений Остен, с другой, определённую поверхностность и упрощённость их прочтения массовой культурой.

Список литературы
Исследования

- 1 Астащенко Е.В. Религиозное измерение немецкой «бесконечной книги» в детском фэнтези К. Функе // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3, № 1. С. 102–117.
- 2 Хоруженко Т.И. Библиотравелог в немецкой фантастике для подростков (на примере творчества М. Глейзер) // *Новый филологический вестник*. 2021. Т. 57, № 2. С. 333–344.
- 3 Güttler R. Im Gespräch mit Mechthild Gläser // *Der PAGEturner*. 2017. URL: <https://derpageturner.net/2017/04/26/mechthild-glaeser/> (дата обращения: 05.07.23).

Источники

- 4 Глейзер М. Эмма, фавн и потерянная книга / пер. с нем. Е.Л. Полоцкой. М.: РИПОЛ Классик, 2018. 336 с.
- 5 Остин Дж. Гордость и предубеждение / пер. с англ. И. Маршака. М.: АСТ, 2004. 381 с.
- 6 Остин Дж. Нортенгерское аббатство / пер. с англ. И. Маршака. М.: АСТ, 2007. 313 с.
- 7 Остин Дж. Эмма / пер. с англ. М. Кан. М.: АСТ, 2009. 469 с.

Часть V



© Э.В. Васильева

Чарльз
Диккенс



© 2024 г. **Е.В. Халтрин-Халтурина**

ДИККЕНС И ИГРЫ В ВАРИАЦИИ И НОМИНАЦИИ-1: ДИККЕНС: РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ЧУДЕСА И РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ГОТИКА¹

Аннотация: В статье рассмотрено несколько новелл Чарльза Диккенса, имеющих отношение к рождественской готике XIX в., а также к викторианским жанрам «драматический монолог в прозе» и «рассказ у камина о привидениях». Показано, что Диккенс создавал святочные истории, ориентируясь на самые разные жанры и модели повествования, от добрых сказок о чудесах до готических рассказов о привидениях и убийствах. Упомянуты авторы, к которым имеются непрямые отсылки в рождественских новеллах Диккенса (среди них У. Шекспир, В. Ирвинг, Р. Браунинг и А. Теннисон). Упомянуты авторы, у которых немало отсылок к рождественским историям Диккенса (среди них Э. По, Г. Джеймс, К.С. Станиславский, С.М. Эйзенштейн, А. Хичкок, Дж. Роулинг). Приведены примеры тематических и сюжетных переключек внутри творчества Диккенса (самоповторения с вариациями). Цитировано отношение Диккенса к простому перекраиванию чужих текстов (ср. сегодняшние «ремейки»).

Ключевые слова: переосмысления, заимствования, ремейки, перекраивание, вариации, рождественские повести и сказки, диккенсовская метафора, драматический монолог, криминальная история, история с привидениями, фэнтези.

Информация об авторе: Елена Владимировна Халтрин-Халтурина — доктор филологических наук (РФ), PhD in English (США), ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2205-9444>

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

E-mail: el.haltrin@imli.ru

Для цитирования: Халтрин-Халтурина Е.В. Диккенс и игры в вариации и номинации-1: Диккенс: рождественские чудеса и рождественская готика // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 279–313. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-279-313>

© 2024. **Elena V. Haltrin-Khalturina**

DICKENS AND THE VARIATIONS/NOMINATIONS GAME-1:
“ON DICKENS: HIS CHRISTMAS MIRACLES
AND CHRISTMAS GOTHIC”

Abstract: The article examines several pieces by Charles Dickens related to the 19th-century Christmas Gothic, as well as to the Victorian dramatic monologues in prose and fireside ghost stories. It is shown that Dickens created Christmas stories focusing on a variety of genres and narrative models, from children’s fairy tales about miracles to dark Gothic stories about ghosts and murders. We list authors whom Dickens mentions indirectly (including W. Shakespeare, W. Irving, R. Browning, and A. Tennyson). We mention authors who allude to Dickens’s Christmas texts (including E. Poe, H. James, C.S. Stanislavsky, S.M. Eisenstein, A. Hitchcock, and J. Rowling). Thematic self-repetitions with variations within Dickens’s work are pointed out. Dickens’s unfavorable opinion of attempts to alter and contort traditional texts is quoted (cf. so called “remakes”).

Keywords: reinterpretations, borrowings, remakes, reshaping, variations, Christmas stories and fairy tales, Dickensian metaphor, dramatic monologue, crime story, ghost story, fantasy.

Information about the author: Elena V. Haltrin-Khalturina, DSc in Philology (RF), PhD in English (USA), Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2205-9444>

E-mail: el.haltrin@imli.ru

For citation: Haltrin-Khalturina, E.V. “On Dickens: His Christmas Miracles and Christmas Gothic.” *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul’ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions,

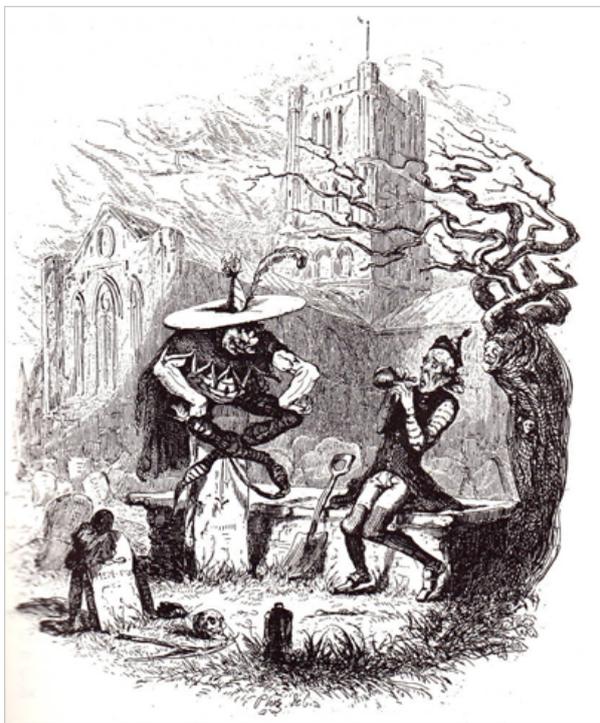
transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 279–313. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-279-313>

На протяжении всей своей жизни Чарльз Диккенс обращался к теме рождественских приключений, временами переосмысливая и перелицовывая свои же старые истории (отдельно опубликованные повести, фрагменты романов, журнальные очерки), в которых торжествовал дух праздника и присутствовал юмор — и светлый, и темный. Героев диккенсовских рождественских историй ждали непременно встречи со сверхъестественным. Именно эту черту «рождественского», или «святочного» Диккенса (по-английски используется один термин: Christmas) отмечают многие исследователи его творчества (см., например: [23; 32; 36]).

Понятно, что сверхъестественное далеко не всегда поворачивается к человеку благостной стороной. Бесплотные существа — вестники не только добра и света. Чудо диккенсовских историй состоит в том, что для его многих персонажей, очерстевших, утративших под тяжестью накопленных прегрешений живые человеческие движения, столкновение с необъяснимыми явлениями в святые рождественские ночи заканчивалось победой добра над злом. Ожесточение несчастных рассеивалось, они умягчались сердцем и трезвели умом. Разумеется, такого рода перерождение невозможно без сильной эмоциональной встряски — без встречи с чудесным, которая бы наводила на нечестивцев ужас и пробирала бы до мозга костей. Читателям ощущение ужаса Диккенс передавал с помощью готического антуража, вбирающего в себя таинственные декорации, тревожные предчувствия, страшных призраков.

Из ранних знаменитых диккенсовских историй, где на фоне готических декораций случается чудо перевоспитания нечестивца, примечательна вставная новелла о могильщике Габриэле Грабе, опубликованная в «Посмертных записках Пиквикского клуба» (*Pickwick Papers*, 1836–1837). Имеется в виду гл. 29, озаглавленная “The Goblins Who Stole a Sexton” — «Гоблины, похитившие могильщика»; в известном русском переводе это «Рассказ о том, как подземные духи похитили пономаря») [39, т. 2, с. 476–485]. Скаредный и мизантропичный Граб, не соблюдающий святые праздники,

в темную ночь перед Рождеством идет на безлюдное кладбище, чтобы копать новую могилу. Его пронизывает холод, от которого глоток спиртного помогает больше, чем работа киркой и лопатой. Уединившемуся таким образом могильщику не свойственны здравый смысл и смекалка, которыми прославились его собратья по ремеслу — могильщики из шекспировского «Гамлета» (act 5, sc. 1). И то, что попадается Грабу во время работы — это не череп шута Йорика, способный привлечь внимание принца Гамлета. Граб растревожил темные подземные силы — гоблинов. Его внезапно явившийся собеседник весьма экзотичен, если не сказать сюрреалистичен: на могильном камне, болтая тонкими ногами в клювовидных башмаках, восседает король гоблинов. На голове у него широкополая шляпа с остроконечной тульей и заливчатски воткнутым пером.



Ил. 1. «Гоблин и могильщик», художник Х.К. Браун, 1837. ("The Goblin and the sexton" by Hablot Knight Browne, 1837). URL: <https://victorianweb.org/art/illustration/phiz/pickwick/24.html>

Отстранившись от общества людей, Граб попадает в общество гоблинов, которые, вдоволь напрыгавшись по кладбищу, уносят могильщика к себе в пещеру. И там он видит серию снов, наполненных воспоминаниями из своего прошлого. В отличие от ирвинговского Рип ван Винкля (1819)², унесенного подземными духами и прошедшего в забвении несколько десятилетий, диккенсовский Граб возвращается от гоблинов быстро: как только проходит ночь и наступает рождественское утро. Однако домой могильщик не торопится, приняв решение удалиться из этих мест, ибо «стал другим человеком, и ему невыносимо было вернуться туда, где над его раскаянием будут издеваться и его исправлению не поверят. Он колебался в течение нескольких секунд, а потом побрел куда глаза глядят, чтобы зарабатывать себе на хлеб в других краях» [39, т. 2, с. 485]. Лишь спустя 10 лет пути-дороги снова приведут Граба в старый монастырский город, где он некогда служил могильщиком. Но он сможет развеять далеко не все пикантные домыслы о своем трагическом исчезновении с кладбища в рождественскую ночь...

История о похищенном гоблинами могильщике будет переизложена Диккенсом весьма основательно в 1844 г., когда его непутевый Граб превратится в скрягу и скептика Эбинизера Скруджа, который тоже долгое время не переносил святых праздников, чурался компании людей и которому в Рождественскую ночь привиделось и припомнилось многое, послужившее его чудесному превращению в веселого, милосердного и деятельного человека.

Спустя три года после публикации истории о могильщике, похищенном гоблинами, в лондонском еженедельнике «Часы мастера Хамфри» (1840, *Master Humphrey's Clock*), публиковалось продолжение приключений Пиквика. Там Диккенс привел гораздо более мрачный святочный рассказ, поведенный неким глухим джентльменом об одном очень старом преступлении: «Исповедь, найденная в темнице времени Карла II» (*A Confession found in a Prison in the Time of Charles the Second*)³.

² См. одноименную новеллу из сборника Вашингтона Ирвинга «Книга эскизов Джеффри Карандаша, джентльмена» (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*).

³ «Часы мастера Хамфри» (*Master Humphrey's Clock*) — лондонский еженедельник, который выпускали издатели Chapman & Hall с апреля 1840 по декабрь 1841. Диккенс выступал в качестве редакто-

Несмотря на радостный повод для обмена рассказами в дни Рождества, эта пожелтевшая «Исповедь» овеяна совсем не праздничным настроением. О чем же повествует новелла?

Анонимный автор XVII в., приговоренный к смертной казни и положивший на бумагу эту исповедь в последнюю ночь своей жизни, дает о себе скудные фактические сведения, заостря внимание на внутренних переживаниях. Он не называет ни своего имени, ни имен своих близких. Отмечает лишь, что в должности лейтенанта он состоял в войске Карла II Английского, находившегося в Европе в 1676–1677 гг. и был участником Голландской войны 1672–1678 гг. Во время заключения Нимвегенских мирных договоров 1678–1679 гг. он вернулся в Англию и отправился жить в поместье неподалеку от Лондона, прежде принадлежавшее одному благородному роду, из которого происходили две сестры — его жена и его невестка (супруга старшего брата). Хозяина поместья, своего старшего брата, лейтенант застал на смертном одре и, поскольку тот умирал вдовцом, принял от него по завещанию 4-летнего сына — своего родного племянника (нового хозяина всех угодий), обещав вырастить мальчика в отеческой заботе. Надо сказать, что почившую невестку лейтенант ненавидел и боялся: он всегда избегал недоверчивого взгляда ее пристальных глаз. У маленького племянника-сироты, сына этой женщины, оказались точно такие же глаза и точно такой же взор⁴. Лейтенант, тихо ненавидя взор, которым одарила ребенка его умершая мать и не переставая ощущать этот взор на себе — ему казалось, будто бы призрак умершей выглядывал из очей мальчика (“His mother’s ghost was looking from his eyes” [56, p. 61]), — начал уклоняться от обязанностей опекуна, тайно замышляя уничтожить пле-

ра журнала и автора публикаций. В 30-томное собрание сочинений Диккенса на рус. яз. из новелл, опубликованных на страницах еженедельника, вошла лишь небольшая выдержка, куда новелла «Исповедь, найденная в темнице времени Карла II» не включена (т. 3). Что касается романов «Лавка древностей» и «Барнеби Радж», изначально появившихся на страницах этого же еженедельника, то их Диккенс со временем опубликовал как самостоятельные произведения. Однако короткую прозу вроде «Исповеди ...», он не переиздавал. Мы цитируем текст новеллы “A Confession Found in a Prison in the Time of Charles the Second” по научному изд. 1976 г.: [56, p. 59–65].

⁴ Не случайно составители английских антологий XX в. иногда именуют эту новеллу «Мамины глаза» (*The Mother’s Eyes*) [23, p. 32–45].

мянника. Воспользовавшись временным отсутствием своей жены (которая души не чаяла в ребенке), лейтенант совершил преступление и зарыл детское тело под окнами дома на газоне, где была свежевскопанная земля и завершались посадочные работы. Жене и всем знакомым лейтенант заявил, что ребенок убежал, потерялся, что надо организовать его поиски. Однако лейтенант не избавился от тревог. Теперь предметом его постоянного беспокойства сделался газон. Газон снился ему во сне, газон требовал постоянного наблюдения, на газон лейтенант поставил свой стул, когда к нему явились люди из сыска. Он смог обмануть людей, но не двух собак породы блаухаундов. Взяв след, псы двинулись к стулу, на котором сидел лейтенант, сбили его с ног и принялись рыть землю...



Ил. 2. «Выслеженный», художник Джордж Катермоул, 1840 (“Hunted Down” by George Cattermole, April 1840). URL: <https://victorianweb.org/art/illustration/cattermole/36.html>

Текст исповеди обнаруживает, что у ее автора было сильное невротическое расстройство. Болезненная подозрительность, навязчивая идея о колдовском взоре невестки, передавшемся и ее сыну, неотступное желание любым способом избавиться

от преследующих его фантомных «глаз» выдают душевное нездоровье рассказчика.

Надо заметить, что исповедь душевнобольного, рассчитанная на восприимчивого слушателя, перед которым можно приоткрыть тайну злых дел, но в то же время извращенно покрасоваться своей изобретательностью и ловкостью, — легла в основу особого литературного жанра, часто фигурировавшего в творчестве англоязычных поэтов и писателей 1840–1890-х гг. В литературоведении, занимающемся викторианской эпохой, такого рода исповеди получили особое название: «драматические монологи» (*dramatic monologues*) (об истории термина и его смыслах см.: [7, с. 78–81]). Среди самых известных поэтов, работавших в этом жанре — Р. Браунинг и А. Теннисон. Прозаические исповеди английских и американских писателей того же времени иногда также относят к «драматическим монологам», когда дело идет об откровенном признании в греховных деяниях какого-либо психически растревоженного героя — признании без раскаяния, произнесенном красноречиво, в порыве самолюбования перед неким молчаливым собеседником или читателем рукописи.

У Диккенса имеется несколько произведений, обозначенных в научной литературе XX в. как «драматические монологи». К примеру, в антологии «Избранная короткая проза Диккенса» под редакцией Деборы Томас [56], очерки и новеллы писателя распределены по трем разделам: «рассказы о сверхъестественном», «импрессионистские зарисовки» и «драматические монологи» (*tales of the supernatural; impressionistic sketches; dramatic monologues*⁵). Понятно, что приведенная классификация допускает некоторые условности, о которых составитель антологии говорит и в предисловии к изданию. Так, «Исповедь, найденную в темнице времени Карла II» Д. Томас отнесла к первому разделу «рассказов о сверхъе-

⁵ В раздел «драматические монологи» в названной антологии вошли выдержки из следующих циклов Диккенса: «Чей-то багаж» (*Somebody's Luggage*), «Наследие миссис Лиррипер» (*Mrs Lirriper's Legacy*), «Предписания доктора Мэриголда» (*Doctor Marigold's Prescriptions*), «Железнодорожная ветка Магби» (*Mugby Junction*, иногда в рус. пер. «Станция Мегби»), а также цикл записок «Джордж Сильверман и его версия случившегося» (*George Silverman's Explanation*) [36, p. 5–6].

стественном», акцентировав паранормальную природу «глаз призрака», всегда и всюду преследовавших рассказчика. Хотя несомненно эта новелла, относящаяся к периоду раннего творчества писателя, обладает и чертами «драматического монолога». Гораздо больше психологических «драматических монологов» у позднего Диккенса. Часто в контексте викторианских «драматических монологов» говорят о диккенсовской новелле-исповеди «Джордж Сильверман и его версия случившегося» (*George Silverman's Explanation*, 1868)⁶, характеризуя этот текст как прозаический образец названного жанра (см. об этом: [17; 22; 33]).

Проза Диккенса, особенно ее готически-мистическая часть, не прошла мимо внимания Эдгара А. По, который создавал не только рецензии на Диккенса, но и подражания его рассказам. Один из известных примеров — творческая переделка Эдгаром По святочной новеллы Диккенса 1840 г. о дядюшке, убившем своего малолетнего племянника, т. е. «Исповеди, найденной в темнице времени Карла II». К ноябрю 1842 г. По написал свой готический рассказ, в форме исповеди безумного отцеубийцы, под названием «Сердце-обличитель» (*The Tell-Tale Heart*) — также, как отмечают исследователи [28, p. 789], подходящий под определение «драматического монолога в прозе». Этот рассказ, опубликованный в январском номере американского журнала *The Pioneer* за 1843 г. (vol. I, no. I, Drew and Scammell, Philadelphia, January, 1843) на протяжении всего XX в. и вплоть до наших дней породил и продолжает порождать массу подражаний и адаптаций, широко освещаемых в пространстве англоязычного кинематографа и интернета⁷. О рассказе Эдгара По пишут очень многие исследователи, но на то, что эта вещь вдохновлена диккенсовской святочной новеллой и является ее вольной перелицовкой, к сожалению, указывают редко (см., например: [15; 26; 28]). Между тем, диккенсовские важные детали, врезающиеся в память после

⁶ В конце 1867 г. «записки» Сильвермана Диккенс передал в американский ежемесячник *Atlantic Monthly* (опубл. в выпусках за январь, февраль, март 1868 г.), а вскоре издал их в трех февральских номерах своего английского журнала «Круглый год» за 1868 г. (*All the Year Round*).

⁷ См., например, ненаучный, массовый источник: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tell-Tale_Heart> (раздел Adaptations).

прочтения его «Исповеди ... времен Карла II», использованы и Эдгаром По в «Сердце-обличителе». Так, особенные, обращающие на себя внимание, глаза жертвы вызывают приступы безумия у будущего убийцы, а в присутствии людей из сыска злодей ставит свой стул прямо над местом тайной могилы, пытаясь таким образом «прикрыть собой» следы преступления. Американский писатель очень внимательно читал Диккенса и немало у него позаимствовал. Кстати говоря, многократно отмечалось, что среди источников знаменитого «Ворона» Эдгара По — роман «Барнеби Радж» (1841): у заглавного героя романа имеется любимый говорящий ворон по кличке Grip (от англ. to grip — хватать, охватывать), красочно списанный Диккенсом с собственного ручного ворона (см. о переключках Э. По с Диккенсом: [20; 31]).

Что касается произведений кинематографа, то и там много отголосков из святочной (рождественской) готики Диккенса. В частности, А. Хичкок в фильме «Окно во двор» (*Rear Window*, 1954) привлекает внимание зрителей к эпизоду с собачкой, несколько раз устремлявшейся к особому месту на клумбе с цветами и пытавшейся что-то откопать, пока ей не свернули голову. Хичкоковская клумба, как и диккенсовский газон в «Исповеди ... времени Карла II», хранила прямые доказательства совершенного убийства и находилась прямо под окнами жилья убийцы. Хичкок не ставил фильмы непосредственно по произведениям Диккенса, однако реминисценции из него, понятные многим знатокам английской классики, использовал. Как отмечают специалисты по данной проблематике,

К великим режиссерам, на которых повлиял Диккенс, помимо Чаплина и Дэвида Лина, относится Хичкок, который никогда не снимал диккенсовскую классику, предпочитая обладать полной свободой художника, экранизирующего не столь известные произведения. Но хичкоковское жутковатое (*macabre*) видение современного города, его заинтригованность двойничеством и зеркальными отражениями, его дотошное внимание к стилю, вторжение его фигуры в собственные тексты <ср. камео> и его циничное недоверие к публичным пространствам во многом объясняются его погруженностью в книги Диккенса в юношеские годы [29, p. 221] (пер. мой. — Е. Х.-Х.).

Сам Диккенс, будучи автором огромного корпуса произведений, неоднократно возвращался к своим старым сюжетным ходам и поворотам, создавая новые их вариации. Причем считать такие возвращения обычным самоповторением было бы неверно. Мы это отметили на примере историй о могильщике Грабе и о финансисте Скрудже.

Диккенсоведам также хорошо известна «внутридиккенсовская» переключка между «Исповедью, найденной в темнице времени Карла II» (1840) и «Тайной Эдвина Друда» (1870): оба произведения имеют отношение к рождественской готике, в обоих крупным планом фигурируют дядя и племянник (причем дядя подвержен приступам неадекватного поведения); в обеих историях племянник пропадает и считается утонувшим или убитым, а дядя полностью отрицает свою причастность к несчастью, горюя о пропаже племянника (на эту переключку двух произведений Диккенса указывали, в частности: [12; 13]). Кстати говоря, сходство этих произведений было подмечено и некоторыми издателями Диккенса начала XX в.: иногда новелла-исповедь из «Часов мастера Хамфри» и роман о Друде выходили под одной обложкой (см., например изд.: [55, р. 249–255]).

При общей близости сюжетных схем мотивы преступления и исповеди двух упомянутых дядюшек (из новеллы 1840 г. и из романа 1870 г.) совершенно разные. Первый дядюшка — психически неуравновешенный человек, которому чудятся призраки и который возжелал стать полным хозяином богатого поместья, принадлежавшего малолетнему племяннику. Второй — куритель опиума (порой не отдающий себе отчет в действиях), страстно влюбленный в невесту своего уже взрослого племянника.

Разумеется, полный план романа «Тайна Эдвина Друда» никому не известен, его итоговых глав не существует даже в виде набросков — роман оборвался вместе с жизнью писателя в 1870 г. Свой вердикт о трагической судьбе Друда Диккенс оставил только устно и только нескольким близким людям. Многие читатели не склонны принимать на веру эти сведения и мечтают о счастливой и неожиданной развязке для заглавного героя и об оправдании его дядюшки. Далее мы еще вернемся к этому разговору.

А здесь нас занимает обзор рождественской готики Диккенса, его святочных историй с привидениями. Назовем в хро-

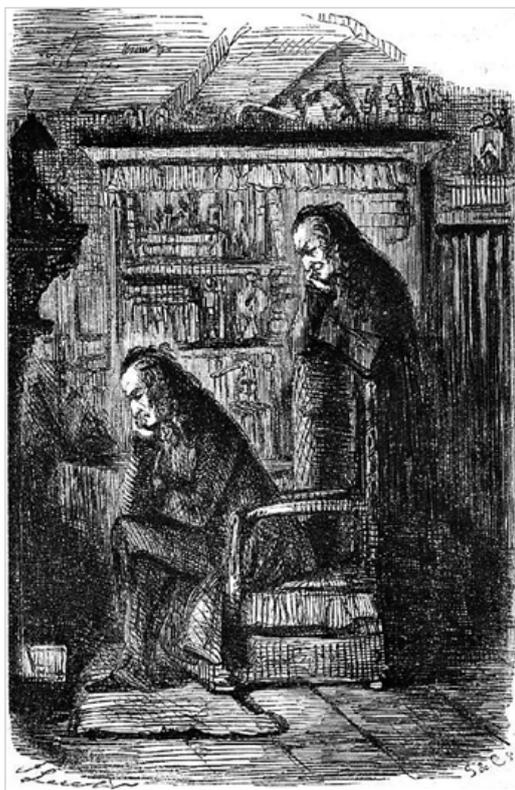
нологическом порядке несколько известных новелл близких нашей тематике и часто входящих в популярные антологии диккенсовской новеллистики⁸.

1843 г. — особая веха в жизни английского классика. Диккенс создает для публикации в виде самостоятельной книги новеллу *A Christmas Carol. In Prose. Being a Ghost Story of Christmas* [53]; в русских переводах: «Рождественская песнь в прозе: святочный рассказ с привидениями», или «Скряга Скрудж»; в переработке А.С. Хомякова 1844 г. — пасхальная история «Светлое воскресенье. Повесть, заимствованная у Диккенса». Этой новеллой о скряге Скрудже открывается знаменитый праздничный цикл из пяти рождественских книжек Диккенса (его остальные рождественские новеллы и очерки выходили на страницах литературных журналов). Новелла о Скрудже обрела очень широкую популярность: она постоянно адаптировалась для театра начиная с 1844 г., а начиная с 1901 г. регулярно экранизируется в англоязычных странах. Хотя в новелле торжествует добро и содержится много картин, исполненных светлой радости, имеются там и промежуточные готические сцены с привидениями в кандалах, с кладбищем, а также с фигурой смерти в черном балахоне — жуткие зрелища, преподавшие наглядный урок Скруджу о судьбе нераскаившихся грешников — Скруджу, которого очень трудно было чем-либо задеть за живое и вразумить.

1848 г. Диккенс завершает издание своих рождественских книжек новеллой *The Haunted Man and The Ghost's Bargain* — в рус. пер. «Одержимый духом»; «Одержимый, или Сделка с призраком. Рождественская фантазия»; «Человек с привидением». Это новелла о профессоре химии по фамилии Рэдлоу (Рэдло; Redlaw), сумевшем избавиться от докучливого привидения — своего назойливого двойника — путем воскрешения доброй памяти о прошлом и путем искоренения старых обид. В молодости Рэдлоу оставила любимая девушка, сбежавшая от него к его бывшему другу. Предательство близких оставило шрамы на душе впечатлительного юноши. Много лет спустя, сделавшись уважаемым профессором, ученым, он долго не мог проявить великодушие и оказать помощь их умирающему сыну-студенту. В стенах университетского замка Рэдлоу был одинок и

⁸ Более полный перечень рождественской готики см., например, в антологии, составленной писателем Питером Хэйнингем “Charles Dickens’ Christmas Ghost Stories” [23].

мрачен даже во время праздников, даже в обществе радушных семей Свиджеров и Тетерби. Его терзали обиды, его преследовал темный двойник, предложивший профессору дьявольский дар — забвение прошлых страданий: «Ты не утратишь знаний; ничего такого, чему можно научиться из книг; ничего, кроме сложной цепи чувств и представлений, которые связаны с вос-



Ил. 3. «Профессор Рэдлоу и призрак», художник Джон Лич, 1848. (“Redlaw and the phantom” by John Leech, 1848). URL: <https://victorianweb.org/art/illustration/haunted/6.html>

поминаниями и питаются ими» (пер. Н. Галь) [42, т. 12, с. 417]. Поддавшись на это искушение и поняв, что, лишившись памяти о горе, он не только сам теряет дыхание жизни, но и убивает жизнь в других, Рэдлоу отказывается от сделки с призраком и новыми глазами смотрит на девиз, размещенный над ками-

ном в старинной университетской зале: «Боже, сохрани мне память» (букв. 'Lord! keep my memory green!' — Господи, да не увянет моя память!).

В цикл рождественских книжек, выходявших в святочные дни отдельными иллюстрированными брошюрами, помимо «Рождественской песни в прозе» и «Одержимого духом» (которые упомянуты выше) вошли: *The Chimes: A Goblin Story of Some Bells that Rang an Old Year Out and a New Year In* (1844; «Колокола: рассказ о гоблинах колоколов, трезвонивших в уходящий Старый и приходящий Новый год», или «Часовые куранты»); *The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home* (1845; «Сверчок за очагом. Волшебная сказка о доме и семье», или «Сверчок на печи», или «Крошка Дот и сверчок»); *The Battle of Life: A Love Story* (1846; «Битва жизни: история любви»). Рождественские повести Диккенса породили неисчислимое множество адаптаций и стилизаций в XIX–XX вв. [6; 19, p. 184–244]. В 1852 г. эти пять книжек впервые были собраны под одну обложку, с уже привычными иллюстрациями из старых выпусков и с добавленным фронтисписом от художника Джона Лича. А через два десятилетия это издание 1852 г., с сохранением оригинального оформления, было полностью переведено Ф. Резенером и опубликовано на русском языке [45].

Однако вернемся к перечню святочных историй с привидениями.

1850 г. Диккенс начинает издавать журнал *Household Words* («Домашнее чтение»⁹). В рождественском выпуске от 21 декабря 1850 г. он публикует новинку: новеллу *A Christmas Tree*; в рус. пер. «Ёлка» (ср. сокращ. перевод отрывка в «Сыне Отечества» за 1852 г. и «Рождественская ёлка» [41, с. 188–202]). Часть этой новеллы в XX в. иногда переиздавалась под названием *Ghosts at Christmas* («Рождественские привидения»), поскольку там Диккенс привел сжатый пересказ (своего рода «дайджест») традиционных историй о привидениях, коих можно было наслаждаться в викторианской Англии во время праздничных

⁹ Мы приводим традиционный перевод названия журнала "Household Words" как «Домашнее чтение», хотя данное выражение — цитата из шекспировского «Генриха V» (акт 4, сц. 3). См. речь Генриха «Завтра день св. Кристиана». Из Шекспира эту фразу на рус. яз. перевели, к примеру, следующим образом: «слова привычные» (Е. Бирукова), «обыденные слова» (П.А. Каншин), «имена известных всем предметов» (А.Л. Соколовский).

посиделок у камина. Непременно в рассказах являлось привидение молодой женщины, над честью которой надругался богатый рыцарь; крупным планом фигурировало кровавое пятно на полу, от которого не могут избавиться несколько поколений хозяев дома; мелькала вереница ночных карет, подъезжающих к парадной, куда скоро пожалует смерть; маячил двойник далекого родственника, гибнущего в эти самые мгновения; упоминался замученный сирота, чье привидение играет с детьми, предвещая их гибель. Любопытно, что в 2023 г. на русском языке в издательстве «Махаон» новелла Диккенса «Рождественская ёлка» с перечнем привидений вышла в новом несокращенном переводе для детей (изд. с иллюстрациями Роберта Ингпена, с повестью о Скрудже под одной обложкой) [41].

1859 г. Диккенс прекращает издавать еженедельник «Домашнее чтение» из-за разногласий с издателями Bradbury & Evans и запускает новый проект, где он является полным хозяином: это еженедельник «Круглый год» (*All the Year Round*). Теперь выпуски этого журнала являют читателям новые святочные новеллы Диккенса. Так 13 декабря 1859 г. в праздничном выпуске появляется цикл из 8-ми рассказов под названием *The Haunted House* (в рус. пер. «Проклятый дом», «Дом с привидениями»), созданный несколькими авторами, в числе которых Ч. Диккенс, Уилки Коллинз и Элизабет Гаскел. Перу Диккенса здесь принадлежат три рассказа: *The Mortals in the House*, *The Ghost in Master B's Room*, *The Ghost in the Corner Room* («Смертные попали в дом», «Привидение из комнаты Хозяина Б.», «Привидение из Угловой комнаты» (ср. рус. пер. 1863 г. без указания авторов отдельных рассказов: [40])). Данный цикл написан весело, остроумно, как пародия на готику — и предвосхищает становление иронического детектива.

1866 г. В рождественском номере журнала «Круглый год» появляется цикл «Железнодорожная ветка Магби» (*Mugby Junction*), для которого, помимо Диккенса, несколько авторов предложили свои рассказы. Диккенс написал «Сигнальщика» [46] (*The Signal Man*, 1866). Это мрачная повесть, описывающая паранормальное явление — жестикулирующего призрака, — свидетелем которого несколько раз, накануне крушения поездов и накануне собственной гибели, являлся железнодорожный сигнальщик.

Примечательно, что первая публикация перечисленных рассказов приурочивалась как раз к рождественским празд-

никам. И любопытно, что наряду с веселыми и поучительными рассказами Диккенс писал и публиковал истории, леденящие кровь и не радующие читателей благостной развязкой.

Здесь мы не будем припоминать все рождественские отрывки из романов Диккенса: из них можно составить отдельную антологию и увидеть, что у писателя светлая радость всегда сопровождается ноткой грусти, мыслями о преодолении невзгод и страхов. Случается, что в дни Рождества Христова на грешной земле свершаются горестные, непоправимые события: гибнут хорошие люди, страдают невинные, торжествуют злые. И все-таки не надо отстраняться от жизни, погружаясь в забытие, — снова и снова говорит Диккенс, — надо прислушаться прежде всего к собственному внутреннему голосу, не ослепляя себя и не упуская из внимания происходящее вокруг.

Вспомним встречу, уготованную маленькому Пипу (*Great expectations* — «Большие надежды», 1860/1861) в день Рождества на местном кладбище: его напугал беглый каторжник, попросивший еды. Рождественская трапеза этого бедолаги, состоявшаяся благодаря Пипу, сильно отличалась от праздничного застолья, ждавшего мальчика дома. И последствия доброго поступка Пипа, совершенного с разумной осторожностью в промозглый рождественский вечер, оказались поистине удивительны.

Не столь осторожно себя повел молодой Эдвин Друд (роман «Тайна Эдвина Друда») накануне рождественского праздничного застолья: направляясь к своему дяде Джеку Джасперу, он прислушивался к голосу своего доброго сердца, но пренебрег всеми попадающимся ему на пути предостерегающими знаками. Торговка опиумным зельем, встретившаяся ему неподалеку от дома дядюшки, пыталась отблагодарить юношу добром за оказанную ей милостыню, но юноша не прислушался. Приведем здесь этот отрывок, поскольку он предвосхищает наш предстоящий разговор о «Тайне Эдвина Друда».

Эдвин всегда ласков с детьми и стариками, тем более сегодня, когда сердце его так встревожено, — он уже многих ребятишек и пожилых людей, встреченных по пути, приветствовал добрыми словами. Он тотчас наклоняется к сидящей женщине и спрашивает:

— Вы больны? <...> Вы заблудились? У вас нет крова? Вам дурно? Что с вами, почему вы так долго сидите на холоде? <...>

И внезапно глаза ее застилает мутная пелена, и она начинает дрожать всем телом.

Эдвин резко выпрямляется, отступает на шаг и смотрит на нее в испуге — ему померещилось в ней что-то знакомое. «Боже мой! — мысленно восклицает он в следующее мгновение. — Как у Джека в тот вечер!» <...>

— Вы принимаете опиум?

— Курю, — с трудом выговаривает она сквозь судорожный кашель. — Дай мне три шиллинга шесть пенсов, я их на дело потрачу, да и уеду. <...> ежели дашь, я тебе что-то скажу.

Он вынимает горсть монет из кармана, отсчитывает, сколько она просит, и протягивает ей. Она тотчас зажимает деньги в ладони и встает на ноги с хриплым довольным смехом.

— Вот спасибо, дай тебе Бог здоровья! Слушай, красавчик ты мой. Как твое крещеное имя?

— Эдвин.

— Эдвин, Эдвин, Эдвин, — сонно повторяет она, словно убавляющая собственным бормотанием. Потом вдруг спрашивает: — А уменьшительное от него как — Эдди? <...> Благодарю Бога за то, что тебя не зовут Нэдом.

Он пристально смотрит на нее и спрашивает:

— Почему?

— Потому что сейчас это нехорошее имя. <...> Опасное имя. Тому, кого так зовут, грозит опасность. <...>

Эдвин чувствует, что холодок пробегает у него по спине. Он спешит вернуться в город, на освещенные улицы, и по дороге решает никому сегодня не говорить об этой встрече, а завтра рассказать Джеку (который один только зовет его Нэдом) как о странном совпадении. Конечно же, это просто курьезное совпадение, о котором и помнить не стоит! [47, т. 27, с. 456–457].

Внимание к деталям — одна из характерных черт Диккенса-писателя. Еще Эйзенштейн опытным глазом сценариста и художника чутко отметил важнейшую стилистическую особенность Диккенса-рассказчика, особенность его «оптики» (о которой до него говорил и С. Цвейг), называя английского классика «гением видения» [10, с. 137–140]¹⁰. В самом деле, Диккенс часто изображает «крупным планом» казалось бы

¹⁰ О толковании диккенсовской «оптики» в литературоведении 1843–1915 гг. см.: [11, р. 71–121].

малозначимые предметы и детали затем, чтобы после, с помощью разных видов «монтажа» и наложения причудливого на повседневное акцентировать в потоке нарратива нужные ему смыслы.

Диккенсовские персонажи, проходящие мимо важных «вещественных символов»¹¹ и предупреждений, обычно попадают в просак. Его читатели, не обращающие внимание на созданную Диккенсом смысловую разметку — на вереницу предупреждающих знаков, разбросанных по тексту, не улавливают логику описываемых событий. Задолго до пышного расцвета детективной литературы, где фигурируют мелочи, способные пролить свет на непроглядные тайны преступлений, Диккенс уснастил свое повествование многообразием деталей, смысл которых эффектно раскрывается у него по ходу повествования:

<...> ведь то чеховское «ружье», что непременно должно выстрелить, если уж повешено перед глазами читателя, <...> это «ружье» — прямо диккенсовского происхождения («Пиквикский клуб»). Диккенс был первым, кто показал, как такое ружье повесить и как из него выстрелить [4, с. 488].

Напряженное ожидание выстрела от продемонстрированного «ружья» умело нагнетается Диккенсом во всех его произведениях, включая рождественскую готику. Писатель на литературном материале совершенствовал ту самую технику *suspense* («саспенс»), которую в кинематографе XX в. прославил Хичкок и его последователи.

Помимо напряженного ожидания неприятностей, Диккенс ярко живописал и предвкушение радостей.

В жизни для него такой долгожданной радостью было создание еженедельника *Household Words* («Домашнее чтение»), где писатель мог выступить в роли как совладельца, так и главного редактора. За пять лет до осуществления этой мечты, в 1845 г., Диккенс сообщал своему другу Джону Форстеру (John Forster, 1812–1876), как он себе представляет содержание вожделенного журнала: там должны воплотиться «философия рождественских песен, колядок, а также веселый взгляд на жизнь, остро-

¹¹ Применительно к повествованию Диккенса это термин Д.М. Урнова [4, с. 486].

умное развенчание всякой лжи, добродушное настроение <...> и мощный поток сверкающих, сердечных, щедрых, радостных, лучезарных отсылок ко всему, напоминающему о доме и домашнем очаге» (цит. по: [37, р. 121], пер. мой. — Е. Х.-Х.).

Именно таким очарованием праздника и торжеством добра Диккенс, еще до открытия своего журнала, в 1843–1848 гг., наполнил цикл из пяти рождественских книжек. Самой праздничной и светлой из них по праву считается его «Сверчок» (*The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home*), (что отмечал в свое время У. Теккерей [59, р. 148–149]). Хотя и сюда проникли ночные страхи, видения, испытания. Остановимся на этой новелле подробнее, чтобы проникнуться диккенсовским духом не только готического, но и радостного рождества.

* * *

Повесть «Сверчок за очагом. Волшебная сказка о доме и семье» включает в себя три части — три «стрекотания» сверчка (букв. chirps; в русских переводах — «песенки»)¹².

Первая песенка-трескотня открывается присказкой о чайнике и сверчке, соревнующихся в пении под аккомпанемент часов с кукушкой (вспомним атмосферу сказок Х.К. Андерсена и Э.Т.А. Гофмана об оживших предметах). Начинается новелла с веселой болтовни автора-рассказчика, мысленно препирающегося с одной из своих героинь, с некоей миссис Пирибингл. Их несогласие в том, кто затеял песенную перепалку: закипающий чайник или сверчок.

«Чайникъ первый завелъ пѣсно! Мало ли что говорить миссисъ Пирибинглъ! Мнѣ лучше знать. Пусть она твердить хоть до скончанія вѣка, будто бы не помнить, кто изъ нихъ первый подаль голось: чайникъ, или сверчокъ; но я стою на томъ, что то былъ чайникъ. Кажется, мнѣ можно знать! По голландскимъ часамъ съ лакированнымъ циферблатомъ, стоявшимъ въ углу, онъ завелъ пѣсно на цѣлыхъ пять минутъ раньше, чѣмъ послышалась трескотня сверчка» (пер. А.Н. Линдегрэн [43]).

Рассказчик приглашает нас в уютный домик семьи Пирибинглов, где у пылающего очага хлопочет миниатюрная

¹² См. первое издание *The Cricket on the Hearth*, вышедшее 20 декабря 1845 г., но датированное 1846 г.: [54]

пухленькая хозяйка по имени Мэри. Уютный викторианский дом подчиняется гармонии перекликающихся английских «К»: «Kettle, Cricket, Cuckoo clock». Дружная трескотня чайника, сверчка и часов с кукушкой — мелодия дома, где живет семья Пирибинглов: юная Мэри (она же Dot, или Крошка), немолодой Джон и их грудной сынишка, ухаживать за которым помогает принятая в семью угловатая сирота-подросток. Мэри, по обыкновению, в промозглый и темный зимний вечер ждет возвращения мужа — известного в округе извозчика, который, как и все викторианские извозчики, не только перевозил пассажиров, но также доставляли посылки из одного населенного пункта в другой¹³. После долгих поездок, со своим экипажем, лошадью и собакой, а также с посылками и подобранным на зимней дороге пассажиром, Джон Пирибингл возвращается к домашнему очагу. Его гость — убеленный сединами глухой старик — оказывается переодетым молодым человеком по имени Эдуард, чье появление отмечает завязку всей следующей за этим таинственной истории. Дом начинают посещать сомнения и тревоги, словно темная тень падает на домашний очаг.

Вторая песенка-трескотня являет новую картину: семья Пирибинглов отправляется в гости к кукольному Калебу (Халеву) Пламмеру и его слепой дочери Берте. Там нескольких героев поражает слепота в переносном значении слова: они обнаруживают полное непонимание происходящего. Хозяева кукольной мастерской не ведают, что из дальнего плаванья вернулся их родной Эдуард — сын Калеба и брат Берты. Джон Пирибингл не ведает, что молодой Эдуард питает нежные чувства совсем не к Мэри, а к ее подруге Мэй. Злой фабрикант Теклтон, собирающийся жениться на Мэй, не ведает, что вернулся ее первый жених Эдуард и т. д. Под влиянием этих сомнений всем вокруг, даже рассыпанным по мастерской игрушкам, начинают рисоваться невероятные вещи: «все они как будто оцепенели от изумления; неужели могло так случиться, что Крошка

¹³ Любопытно описывает работу английского извозчика В. Ирвинг, посещавший Англию в 1817–1819 гг. и оставивший воспоминания о своих рождественских наблюдениях в «Книге эскизов Джеффри Крандаша, джентльмена» (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent., 1819–1820*). Диккенс не только читал упомянутое сочинение Ирвинга, но и поддерживал с американским писателем тесную приятельскую связь: именно по приглашению Ирвинга Диккенс впервые рискнул отправиться в Америку в начале 1842 г.



Ил. 4. «Джон и Крошка», художник Джон Лич, 1845. (“John and Dot” by John Leech, 1845). URL: <https://victorianweb.org/art/illustration/cricket/6.html>

оказалась неверной, а Теклтон любимым!» (пер. Клягиной-Кондратьевой). И только сверчок, хранитель семейного очага, издалека следит за происходящим своим незатуманенным оком.

Третья песенка-трескотня возвращает в поле видимости очаг в доме Пирибинглов: хозяева и их гость Эдуард, пока еще не снявший с себя костюм старика, вернулись из кукольной мастерской. Бессонная ночь и разлад терзают Джона и его жену Мэри. Джон мучается ревностью, а Мэри — обещанием временно хранить от мужа чужой секрет: Эдуард и Мэй готовятся тайно венчаться. Джону то ли во сне, то ли наяву является призрак сверчка в сопровождении других домашних фей, славящих верность Мэри. Наконец, утро приносит прозрение и счастливую развязку для всех героев новеллы. Наступает

31 января (любопытно, что действие в этой рождественской новелле перенесено автором с декабря на конец января). Джон и Мэри примиряются и празднуют первую годовщину своей свадьбы. К ним присоединяются новобрачные Эдвард и Мэй. Прибывают Калек с дочерью Бертой, а также родители Мэри Пирибингл и старушка Филдинг — матушка счастливой Мэй. Даже мрачный Теклтон преображается и пускается в пляс вместе со старушкой Филдинг.

Такова общая канва этой истории.

Теперь остановимся на остроумных деталях, рассыпанных по тексту Диккенса. Вот, к примеру, как к радостной булькающе-стрекочущей болтовне чайника, сверчка и часов приплетена первая теорема (точнее «Предложение») Евклида. Рассказчик с улыбкой взирает на Мэри Пирибингл, отправляющуюся во двор за водой. Приведем пер. Ф.Ф. Резенера:

Однажды, въ сумерки, въ холодную и сырую погоду, госпожа Перибингль, стуча о мокрые камни своими тяжелыми галошами съ желѣзными кольцами, которыя производили по всему двору безчисленныя грубыя изображенія первыхъ теоремъ Эвклида <Англичане до сихъ поръ учатъ геометріи по Эвклиду. — прим. Ф.Р.>, вышла, къ колодцу, налила чайникъ до самыхъ краевъ водою и вернулась въ комнату, только уже безъ галошъ (это много значитъ, потому что галоши были очень большія, а, госпожа Перибингль очень маленькая) [45, с. 238].

Нетрудно догадаться, что этот фрагмент исчезает практически из всех адаптаций новеллы, а вместе с ним исчезает не только нужда в реальном комментарии, но и особая диккенсовская веселость. И такого рода моментов в «Сверчке» немало.

Итак, молодая хозяйка (видимо, она совсем не богата) выходит в сумеречный двор, чтобы из кадки с дождевой водой (water butt) наполнить чайник. Стараясь не испачкать в грязи ноги, поверх туфель она надевает уличные деревянные галоши «паттены» (pattens) на высокой «платформе» из металлических цилиндров, или «колец». Пройдя до кадки и вернувшись в дом, Мэри истоптала дворик следами-околоустьями, словно грубыми отпечатками чертежа из «первого Предложения “Начал” Евклида», которое гласит: «на данной ограниченной прямой построить равносторонний треугольник» [49, с. 15–16]. Метафорически говоря, решать задачу построения гармоничных

«равносторонних треугольников» на разных «ограниченных прямых» и вменяется в обязанности Мэри Пирибингл на протяжении всей новеллы о сверчке. Справляется она с этой задачей, как умеет: не всегда ловко. Гармония отношений должна воцариться везде: между тремя членами семьи Пирибинглов: Джон, Мэри и их младенец (опустим здесь религиозные рождественские аллюзии к Святому семейству); между тремя Пламмерами (Калев, Берта и Эдуард); между Эдвардом, Мэй и Мэри; между Джоном, Эдвардом и Мэри; между Калевом, Бертой и Теклтоном; между сверчком, чайником и часами и т. д. А необходимые для решения поставленной задачи точки “пересечения” и “соприкосновения” Мэри интуитивно находит с помощью разного рода окружностей: это не только кольца на платформе ее калош; это и кольца дыма из курительной трубки мужа (которую она умело набивает), это и «кольца фей» в пожухлой траве (которые попадают вдоль дороги к кукольной мастерской); это и венчальные кольца Эдуарда и Мэй (на которые они указывают Теклтону).

Остроумные и замысловатые метафоры, украшающие повествование Диккенса, богаты многочисленными отсылками к Шекспиру. Надо сказать, что в «Сверчке» исследователи находят отголоски не только из комедий «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь» и «Комедия ошибок». Не случайно среди англоязычных инсценировок новеллы известна “Dot, A Drama in Three Acts” (1859), где на сцену являются шекспировские Оберон и Титания, передающие бразды эльфийского правления новому поколению фей — теперь не лесных, а домашних. Среди самых могущественных их преемников — фея Дома по имени Сверчок [52].

Знатокам творчества Шекспира также бросаются в глаза диккенсовские реминисценции из «Короля Лира». Прежде всего это необычные и потому хорошо запомнившиеся англоязычным читателям шекспировские фразы. Так, в англоязычных изданиях комментируется следующая прямая отсылка к «Королю Лиру» в тексте «Сверчка»: “and such small deer” (устар. букв. «и тому подобное мелкое зверье»). Это фраза из речи Мэри Пирибингл, которая привезла Калебу и Берте угощение: “the Veal and Ham-Pie, and ‘things’, as Mrs. Peerybingle called them; which were chiefly nuts and oranges, and cakes, and such small deer”. В пер. Ф. Резенера: «Кромѣ этихъ лакомствъ была еще телятина, пироги съ вядчиной и прочія вещи, какъ

говорила госпожа Перибингль; эти прочія вещи состояли, по большей части, изъ орѣховъ, апельсиновъ, сладкихъ пирожковъ и другой мелочи». Из пер. А. Линдегрена: «Дополненіемъ къ этому угощенію служила телятина, пастеть изъ ветчины и “всякая всячина”, какъ выражалась миссисъ Пирибингль, под-разумѣвая подъ этимъ привезенные ею орѣхи и апельсины, печенье и мелкія лакомства». Ср. фрагмент из речи шекспировского бедного Тома в хижине во время бури (“King Lear”, act III, sc. IV): Edgar: “Poor Tom, that eats the swimming frog, the toad, the todpole, / the wall-newt and the water; <...> / But mice and rats, and such small deer, / Have been Tom’s food for seven long year.” Ср. пер. Т. Щепкиной-Куперник: Эдгар: «Это бедный Том. Он ест лягушек, жаб, головастика, ящериц водяных и полевых. <...> / Но крысами, мышами и всем таким зверьем / Питается семь лет уж кряду бедный Том».

Помимо прямых отсылок к тексту трагедии о короле Лире в «Сверчке» присутствует линия незаконно обиженного блудного сына. Диккенсовский Эдуард, сын кукольника Калеба, подобно шекспировскому Эдгару, сыну Глостера, (в изгнании — безумный Том) вынужден долго скрываться прежде, чем сможет вернуться в родной дом и восстановить свои законные права.

Именно на линии Эдуарда-блудного сына сосредоточил внимание Д.У. Гриффит в немом фильме «Сверчок за очагом» 1909 г. Фильм длится немногим более 12 мин., поэтому в него не вмещаются ни диалоги чайника со сверчком и часами, ни семейная идиллия Пирибинглов (см.: [58]).

Немаловажный полупризрачный персонаж повести — говорящий сверчок, пытающийся наставить на путь истинный главного героя. В повести Диккенса сверчок приходит в видениях к Джону Пирибинглу (третья песнь новеллы). Этот призрак «гения домашнего очага» убеждает Джона не поддаваться гневу и не сомневаться в том, что жена ему верна. По отношению к сверчку Джон настроен совсем не агрессивно, хотя в момент отчаяния думает застрелить Эдуарда, к которому жену ревнует.

Тут необходимо сказать об отголосках из Диккенса в литературе конца XIX в. и первой трети XX в. Примечательны в этом отношении «Приключения Пиноккио» Карло Коллоди (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, 1881/1883) и похождения его русского литературного потомка Буратино

(«Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Н. Толстого, изд. 1936). Между «Сверчком» (1845) Диккенса и названными произведениями имеются красочные переключки (подробнее см., например: [18]). У Коллоди и Толстого рассерженный деревянный мальчишка запускает в сверчка тяжелым предметом, чтобы проучить незваного советчика. Сверчок исчезает и старается не показываться на глаза герою до тех пор, пока тот не повзрослеет. Пиноккио полагает, что убил надоедливое насекомое. Поэтому по ходу повествования ему является «призрак» говорящего сверчка. Примечательно, что явление призрака сверчка сохранено в рус. пер. «Приключений Пиноккио», выполненном Н.И. Петровской и отредактированным А.Н. Толстым [48].

Еще одна переключка между повестью Диккенса и сказками Коллоди и Толстого, в подаче фигур антагонистов — владельцев кукол. У Диккенса это фабрикант Теклтон, хозяин кукольного производства. У Коллоди и Толстого, соответственно, хозяева кукольных театров Манджафоко и Карабас-Барабас. Разумеется, типаж зловещего кукловода или изготовителя марионеток и заводных игрушек, знатока механики, алхимии и разных темных искусств, был популярен уже в европейской литературе, непосредственно предшествовавшей произведениям Диккенса. Ярко представлен этот типаж у Э.Т.А. Гофмана¹⁴. Однако характер фабриканта Теклтона передан у Диккенса особенно яркими мазками, с большой долей юмора:

Фабрикант игрушек Теклтон имел призвание, которого не разгадали ни его родители, ни опекуны. Сделайся он при их помощи ростовщиком или въедливым юристом, или судебным исполнителем, или оценщиком описанного за долги имущества, он перебесился бы еще в юности и, вполне удовлетворив свою склонность творить людям неприятности, возможно, превратился бы к концу жизни в любезного человека, — хотя бы ради некоторого разнообразия и новизны. Но, угнетенный

¹⁴ Из Гофмана примечательны «Автоматы» и др. новеллы сборника «Серапионовы братья» (1819–1820), отозвавшиеся звучным эхом как в литературе (в частности, повесть Антония Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения», ок. 1825, из книги «Двойник»), так и в музыке (к примеру, опера Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана», 1873).

и раздраженный своим мирным занятием — изготовлением игрушек, он сделался чем-то вроде людоеда и, хотя дети были источником его благополучия, стал их непримиримым врагом. <...> Он приходил в восторг от страшных масок, от противных лохматых красноглазых чертей, выскакивающих из коробочек, от бумажных змеев с рожами вампиров, от демонических акробатов, не желающих лежать спокойно и вечно проделывающих огромные прыжки, до смерти пугая детей (пер. М. Клягиной-Кондратьевой [42, т. 12, с. 216]).

На русской сцене в роли фабриканта Теклтона (этакого Скруджа и Карабаса-Барабаса в одном лице, переродившегося к концу истории в добрейшего весельчака) блистал Е.Б. Вахтангов, который ценил новеллу за душевность, оживлявшую сердца актеров и зрителей [8, с. 34].

Кстати говоря, адаптации «Сверчка» оставили серьезный след в истории русского театра. Важнейшей вехой являются постановки 1914–1915 гг. Л.А. Сулержицкого и Б.М. Сушкевича [44]. Любопытен также немой фильм Б. Сушкевича и А. Уральского «Сверчок на печи» (1915) с участием М. Успенской, М. Дурасовой, Е. Вахтангова, Г. Хмары и др. По поводу театральной версии диккенсовской повести (впервые инсценировка была показана в ноябре 1914 г.) К.С. Станиславский вспоминал на страницах книги «Моя жизнь в искусстве»:

Высшим художественным достижением Первой студии была инсценировка повести Диккенса «Сверчок на печи», переделанной для сцены Б.М. Сушкевичем, который участвовал и в ее постановке. «Сверчок» для Первой студии — то же, что «Чайка» для Московского Художественного театра.

В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце. Он отдал ей много высоких чувств, духовных сил, хороших слов, теплых убеждений, красивых мечтаний, которыми он пропитал всех участвующих, что сделало спектакль необыкновенно душевным и трогательным. Пьеса требовала не простой актерской игры, а какой-то особенно интимной, льющейся прямо в сердце зрителя» [51, с. 436].

Отсылки к диккенсовским персонажам на уровне реминисценций и аллюзий пронизывают популярную, в том числе юношескую, литературу и сегодня. Из относительно недавних

стилизаций «под Диккенса» упомянем серию повестей и фильмов о Гарри Поттере.

Диккенсовские декорации постоянно угадываются в пейзажных зарисовках Дж. Роулинг. Праздничной красочностью выделяется селение Хогсмид, куда Гарри Поттер с компанией обыкновенно отправляются во время рождественских каникул. Хогсмид очень напоминает масштабированную «диккенсовскую деревеньку» (the Dickens' village series): группу керамических домиков, магазинчиков, кантор и таверн, из которых на Рождество в Великобритании и Северной Америке выстраивают заснеженные композиции. На весело расписанных и освещенных домиках известной диккенсовской серии можно прочесть имена персонажей рождественских повестей английского классика — контора Скруджа, жилище Боба Крэтчита, домик Пирибинглов, кукольная мастерская Калеба Пламмера и его дочери Берты и др.

Среди колоритных персонажей у Дж. Роулинг выведены клерки-гоблины в банке Гринготтс, смахивающие на Урию Хипа из «Дэвида Копперфильда» и на других неприглядных диккенсовских конторщиков. А малопрятный персонаж, учитель зельеварения и алхимии Северус Снейп (Severus Snape) как будто срисован с диккенсовского профессора химии Редлоу из новеллы «Одержимый духом»: такая же угрюмая наружность, такое же недоверие к студентам, чьих родителей он близко знал, такие же терзания об утраченной любви в юности, такие же шрамы от прошлых обид и такой же привычный ему интерьер: стеллажи склянок и тени печальных призраков.

* * *

Подводя итоги нашему разговору о рождественской готике Чарльза Диккенса, еще раз зададимся вопросом: мог ли Диккенс, известный популяризатор праздничных святочных историй написать безрадостное рождественское убийство?

Выше мы видели конкретные примеры мрачных диккенсовских рассказов, преподносившихся английскому читателю прямо на Рождество, от «Исповеди, найденной в темнице времени Карла II» до «Сигнальщика». И все-таки факт существования мрачной рождественской готики очевиден не всем любителям Диккенса, многих он смущает. В частности, рассуждая о возможной развязке романа «Тайна Эдвина Друда», некото-

рые весьма искушенные и знающие исследователи выстраивают рассуждение следующим образом:

Из всех равно возможных для осуществления преступного замысла дней (Эдвин приехал в Клойстергэм на рождественские праздники, по крайней мере, до января) Диккенс выбрал Сочельник, радостную атмосферу которого тщательно живописал. Более того, покушение произошло в рождественскую полночь! Незадолго до двенадцати Эдвин Друд и Невил Ландлес отправились из квартиры дяди Эдвина — Джаспера — к реке, минут через десять вернулись и расстались у дома Невила, от которого до Джаспера была минута хода; Эдвин до квартиры не дошел. Можно ли представить, чтобы в самый святой миг христианского года, бесконечно чтимый в англосаксонском мире, в самый час рождения Спасителя, под стенами и колоколами собора, в его ограде (где живут все герои) произошло бы злодейское убийство невинного юноши?! И кто бы его описал? Человек, который «изобрел Рождество», то есть жанр рождественских рассказов и повестей, который десятилетиями прививал англичанам и вслед за ними всему миру традицию рождественского социального примирения, единения богатых и бедных, мимолетного ухода от жестоких проблем бытия [9].

Как видим, автор приведенного рассуждения апеллирует к специфике жанра «святочный», или «рождественский рассказ», заведомо предполагая невозможность трагической развязки внутри этой жанровой модели.

Между тем факты свидетельствуют об обратном. Не углубляясь в домысливание концовки неоконченного романа Диккенса — романа полного и рождественской радости, и рождественской готики, отметим лишь, что жанр «рождественская история» — понятие весьма условное. Это история, рассказанная по определенному случаю: она приурочена к долгим посиделкам у камина зимними вечерами, когда собирается группа родственников или друзей с тем, чтобы хорошо провести время. И звучащие там истории отвечают вкусам собравшихся.

Так, страшные рассказы о привидениях, причем иногда с трагическими развязками (так называемые *fireside ghost story*), захватывали интерес собравшихся у камина англичан еще до появления диккенсовских новелл. Об этом развлечении красочно писал путешествовавший по Англии Вашинг-

тон Ирвинг в «Зарисовках Джеффри Карандаша, джентльмена» (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, 1819–1820; см. новеллы *Christmas, The Stage-Coach, Christmas Eve, Christmas Day, Christmas Dinner*).

Десятилетиями позже, когда Диккенса уже не было в живых, об этой же традиции разговоров у камина о чем-нибудь волнующем и необычном, с юмором писал Джером К. Джером в Введении к «Рассказам после ужина» (*Told after Supper*, 1891; в рус. пер: «Истории, рассказанные после ужина», а также «Пирушки с привидениями»). Ведь в канун Рождества (в ночь на 25 декабря) по всему англоговорящему миру устраиваются своеобразные «парады» приведений — и сами привидения якобы выходят погулять по городам и весям, и люди не прекращают рассказывать о них пугающие истории:

Почему именно в канун Рождества, я и сам никогда не мог понять. Из всех дней в году это самое неподходящее время для прогулок — холодное, грязное, сырое. И потом, на Рождество всегда набивается полон дом живых родственников, так что забот и без того хватает, и никто не испытывает нужды в общении с умершими родными, печально и сонно бродящими по комнатам.

Наверно, есть что-то такое в душной, замкнутой атмосфере Рождества, какой-то особый праздничный дух, который привлекает к себе духов, все равно как сырость после летнего дождя вызывает появление лягушек и улиток.

И мало того, что сами привидения всегда бродят по земле в канун Рождества, — в канун Рождества живые люди всегда сидят и разговаривают о привидениях.

Всякий раз, как пять-шесть человек, говорящих по-английски, рассядутся в сочельник вечером у камина — они сразу же принимаются рассказывать друг другу истории о привидениях. Мы не успокоимся, пока не выслушаем в канун Рождества несколько рассказов о призраках. Это — веселое, праздничное время, вот нам и приятно размышлять о могилах, трупах, убийствах и кровопролитиях [38, с. 9–10]¹⁵.

¹⁵ См. оригинальный текст: Jerome K. Jerome. "Introductory." *Told after Supper*, 1891. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1993/pg1993.html> (дата обращения: 15.12.2023).

После В. Ирвинга, Ч. Диккенса, Джерома К. Джерома традицию готических и шуточно-готических рождественских «рассказов у камина» (которые в контексте истории английской литературы нельзя считать «антирождественскими») обогатили Генри Джеймс, Конан Дойл, Монтегю Родс Джеймс, Нил Гейман, а также другие англоязычные авторы. «Антипраздничным» отклонением от этой рождественской готической традиции, пожалуй, можно считать продукцию в стиле «рождественских ужасов» (Christmas horror), которая черным юмором и страшными сценами захлестнула киноэкраны XX в. Прямого отношения к Диккенсу «рождественский хоррор» не имеет, хотя в неовикторианских переделках из Диккенса замечена тенденция выпячивать злое начало за счет полного вытеснения веселого и доброго [24].

У продолжателей Диккенса, которые создали запоминающиеся литературные произведения, его рождественские истории откликнулись многоголосым эхом, породив произведения совершенно разных жанров и стилей. Эти переосмысления и импровизации представляют собой гораздо более интересное явление, чем обычные, не вполне творческие «спин-оффы», «ребуты»¹⁶ и прочие «нестилизионные подражания» (о последних в контексте литературы Средних веков см.: [1; 2]; о литературоведческой терминологии в современном массовом сознании см.: [3]). Творчески перерабатывая диккенсовские рождественские истории, в том числе отмеченные готической тематикой, Эдгар По создал свой образец криминального «драматического монолога в прозе», а Дж. Роулинг — серию фантастических школьных повестей о Гарри Поттере, полную экстравагантных персонажей и декораций.

К творческим переделкам и подражаниям — в том числе самоподражаниям — Диккенс относился как к полезной необходимости. Однако он не приветствовал механические перетасовки сюжетных элементов (их он называл «редактированием» — editing и «перекраиванием» — altering), о чем высказался в эссе «Посягательства на фей» (*Frauds on the Fairies*), опубли-

¹⁶ Spin-off — «отлетающие брызги», «ответвление» — продолжение исходного произведения, где знакомые персонажи попадают в новые ситуации, иногда оставшиеся «за кадром» старого произведения; reboot — «перезагрузка»: старая история развивается по несколько иному пути.

кованном в октябрьском номере журнала «Домашнее чтение» за 1853 г. Диккенс резко выступил против попыток художника Джорджа Крукшэнка (также: Крукшанка) переделывать детские сказки в агитационно-морализаторских целях:

На перекраивание невинных детских книжек у Крукшэнка не больше морального права, чем у нас на переделку его лучших гравюр. Если бы данный прецедент укоренился, то старые сказки, населенные современными персонажами, очень скоро набили бы нам оскомину, а сами сказки пропали бы напрочь. Когда по воле гуляют семеро красавцев по имени Синяя Борода, и каждый скачет во весь опор в своем направлении на своем вспененном жеребце, то через одно-два поколения будет бесполезно разбираться, кто есть кто, и где настоящая Синяя Борода, а где самозванцы. Вообразите себе издание «Робинзона Крузо», выдержанное в духе полного воздержания от спиртных напитков, откуда вычеркнут ром. Вообразите миротворческое издание, откуда изъято 97–98% пороха — и возвращен ром. Вообразите вегетарианское издание, из которого исключено козье мясо. Вообразите издание по-Кентукски, расширенное за счет порки «окаянного темнокожего» Пятницы, по два раза на неделе. Вообразите издание, подготовленное для Общества защиты аборигенов, где замалчивается каннибализм и изображается Робинзон, лобызающийся со всеми добродушными дикарями, прибывающими на его остров. За какую-то сотню лет Робинзона отредактировали бы так, что и сам он исчез бы с острова, и остров бы потонул в редакторской пучине [57] (пер. мой. — Е. Х.-Х.).

По сути, Крукшэнк занимался перелицовками, которые сегодня пользуются популярностью и характеризуются как «ремейк» (remake — «переделка»). Диккенс подобные «ремейки» («редактирование» и «перекраивание») не одобрил. И все-таки именно по пути механических перетасовок и наращивания оригинального текста движутся многие читатели и почитатели Диккенса, пытаясь оставаться в рамках того жанра, который им видится в оригинале (а впечатление это может быть ошибочным). О том, как восприятие жанра произведения влияет на домыслы относительно его развязки, мы поговорим в следующей главе, обратившись к неоконченному роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда».

**Список литературы
Исследования**

- 1 Куделин А.Б. Нестилизационные подражания как явление мировой литературы Средних веков // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 101–112.
- 2 Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 360 с.
- 3 Ненарокова М.Р. Ретелинг: новый жанр или недостаточно осмысленное «старое»? // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 3. С. 51–62.
- 4 Урнов Д.М. Предметность в стиле (Диккенс) // Типология стилевого развития Нового времени (Теория литературных стилей) / ИМЛИ РАН. М.: Наука, 1976. С. 473–493.
- 5 Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 256 с.
- 6 Халтрин-Халтурина Е.В. Диккенсовский «Сверчок за очагом»: о стилизациях, подражаниях, экранизациях // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 2. С. 44–67. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-44-67>
- 7 Халтрин-Халтурина Е.В. Переосмысление поэзии Браунингов на страницах неовикторианских романов // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82, № 5. С. 78–86. DOI: 10.31857/S160578800028329-7
- 8 Херсонский Х.Н. Вахтангов. М.: Молодая гвардия, 1963. 360 с.
- 9 Цимбаева Е.Н. Исторические ключи к литературным загадкам: «Тайна Эдвина Друда» // Вопросы литературы. 2005. № 3. С. 305–343.
- 10 Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1967. Т. 5. С. 129–180.
- 11 Allingham Ph.V. Changes in Visual Interpretations of “A Christmas Carol,” 1843–1915: From Realization to Impressionism // *Dickens Studies Annual*. 2015. Vol. 46. P. 71–121.
- 12 Baker R.M. *The Drood Murder Case*. Berkeley: University of California Press, 1957. P. 91–95.
- 13 Beer J. Edwin Drood and the Mystery of Apartness // *Dickens Studies Annual*. 1984. Vol. 13. P. 143–91.
- 14 Bell E. (ed). *Dickens after Dickens*. Heslington (UK): White Rose University Press (University of Leeds, Sheffield & York), 2020. xi, 247 p.
- 15 Bell K. The Tell-Tale Sign of the Dickensian Influence: Dickens and Poe // electronic publication at “The Dickens Society” page, Oct. 29, 2021. URL: <https://dickenssociety.org/archives/3383> (дата обращения: 14.07.2024).
- 16 Bloom’s Guides: *A Christmas Carol* / ed. and with an introd. by H. Bloom. New York: Infobase Learning, 2011. 116 p.

- 17 *Bock C.A.* Miss Wade and George Silverman: The Forms of Fictional Monologue // *Dickens Studies Annual*. 1987. № 16. P. 113–125.
- 18 *Bosworth D.* From Wariness to Wishfulness: Disney's Emasculation of Pinocchio's Conscience // *The Georgia Review*. 2011. Vol. 65, № 3. P. 584–608.
- 19 *Elliot K.* Rethinking the Novel/Film Debate. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. vii, 302 p.
- 20 *Galván F.* Plagiarism in Poe: Revisiting the Poe–Dickens Relationship // *The Edgar Allan Poe Review*. 2009. Vol. 10, № 2. P. 11–24.
- 21 *Glancy R.F.* Dickens and Christmas: His Framed-Tale Themes // *Nineteenth-Century Fiction*. 1980. Vol. 35, № 1. P. 53–72.
- 22 *Glancy R.F.* Dickens's Christmas Books, Christmas Stories, and Other Short Fiction: An Annotated Bibliography, Supplement I: 1985–2006 // *Dickens Studies Annual*. 2007. Vol. 38. P. 299–496.
- 23 *Haining P.* Introduction // *Charles Dickens' Christmas Ghost Stories / Selected and introd. by P. Haining*. New York: St. Martin's Press, 1992. P. 1–13.
- 24 *Hodges-Holt Sh.* Dickens "Was Dead: To Begin with": Charles Dickens's Ghostly Afterlife in Neo-Victorian Narratives // *Dickens Studies Annual*. 2020. Vol. 51, № 2. P. 375–410.
- 25 *Klein A.A., Palmer R.B.* (eds). Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television. Austin: University of Texas Press, 2016. [Electronic Kindle Edition].
- 26 *Krappe E.S.* A Possible Source for Poe's "The Tell-Tale Heart" and "The Black Cat" // *American Literature*. 1940. Vol. 12. P. 84–88.
- 27 *Leitch Th.* Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory // *Criticism*. 2003. Vol. 45, № 2. P. 149–71.
- 28 *Mabbott T.O.* (ed. and notes). Edgar Allan Poe. "The Tell-Tale Heart" // *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. Cambridge (USA): Belknap Press, 1978. Vol. III: Tales and Sketches. P. 789–799.
- 29 *Marsh J.* Dickens and Film // *The Cambridge Companion to Charles Dickens / ed. by J.O. Jordan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 204–223.
- 30 *Moncrieff S.* "The Cricket" in the Study // *Dickens Studies Annual*. 1993. Vol. 22. P. 137–153.
- 31 *Moss S.P.* Poe's "Two Long Interviews" with Dickens // *Poe Studies (1971–1985)*. 1978. Vol. 11, № 1. P. 10–12.
- 32 *Seed D.* Mystery in Everyday Things: Charles Dickens' "Signalman" // *Criticism*. 1981. Vol. 23, № 1. P. 42–57.
- 33 *Shaw W.D.* Masks of the Unconscious: Bad Faith and Casuistry in the Dramatic Monologue // *English Literary History*. 1999. Vol. 66, № 2. P. 439–460.
- 34 *Solberg S.A.* "Text Dropped into the Woodcuts": Dickens' Christmas Books // *Dickens Studies Annual*. 1980. Vol. 8. P. 103–118.

- 35 Standiford L. The Man Who Invented Christmas: How Charles Dickens's "A Christmas Carol" Rescued His Career and Revived Our Holiday Spirits. New York: Crown Publ., 2008. vi, 241 p.
- 36 Thomas D.A. Introduction // *Dickens Ch. Selected Short Fiction* / ed. with an introd. and notes by D.A. Thomas. London: Penguin Books, 1976. P. 11–30.
- 37 Waters C. Gender, family, and domestic ideology // *The Cambridge Companion to Charles Dickens* / ed. by J.O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 120–135.

Источники

- 38 Джером К. Джером. Истории, рассказанные после ужина (пер. И. Бернштейн) // *Джером К. Джером. О привидениях и не только*. М.: АСТ, 2024. С. 7–43.
- 39 Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба: роман (гл. I–XXX) (пер. с англ. А.В. Кривцовой и Евг. Ланна). Т. 2 // Собр. соч. Диккенса в 30 т. / под общ. ред. А.А. Аникст, В.В. Ивашева. М.: ГИХЛ, 1957. 520 с.
- 40 Диккенс Ч. Проклятый дом // *Русское слово*. 1863. № 10. URL: <http://az.lib.ru/d/dikkens_c/text_1859_the_haunted_house-oldorfo.shtml> (дата обращения: 01.06.2024).
- 41 Диккенс Ч. Рождественская Ёлка. Илл. Роберта Ингпена / пер. с англ. И. Тогоевой. М.: Махаон, 2023. 208 с.
- 42 Диккенс Ч. Рождественские повести (пер. с англ. под ред. О. Холмской). Т. 12 // Собр. соч. Диккенса в 30 т. / под общ. ред. А.А. Аникст, В.В. Ивашева. М.: ГИХЛ, 1959. 508 с.
- 43 Диккенс Ч. Сверчок за очагом / пер. А.Н. Линдегрэн // Полн. собр. соч. Диккенса. [СПб.], 1909. Кн. 2. (Бесплатное приложение к журналу «Природа и люди»). URL: http://az.lib.ru/d/dikkens_c/text_1845_the_cricket_on_the_hearth-lindegren-oldorfo.shtml (дата обращения: 23.08.2023).
- 44 Диккенс Ч. Сверчок на печи, рассказ. Инсценирован для Студии М<осковского> Х<удожественного> Т<еатра> / инсц. Б.М. Сушкевич; худож. и лит. ред. А.М. Бродский. Пг.: Изд. А.Э. Когана, 1918. 87 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Efros_n/sverchok/ (дата обращения: 23.08.2023).
- 45 Диккенс Ч. Святочные рассказы Чарльза Диккенса. Полный переводъ съ англійскаго Ф. Резенера съ 40 политипажами и 5 гравюрами. СПб: Изд. книгопродавца Д.Ф. Федорова, 1875. 615 с. URL: <https://archive.org/details/sviatochnyerazsk00dick/page/n7/mode/2up> (дата обращения: 22.07.2024).
- 46 Диккенс Ч. Сигнальщик (пер. С. Сухарева) // *Мистические истории. Дом с привидениями: рассказы <западноевропейских, американских и австралийских писателей XIX–XX вв. в переводах>*

- сост. и коммент. С.А. Антонова. М.: Иностранка; Азбука-Аттикус, 2024. 864 с. С. 7–20; 787–788.
- 47 Диккенс Ч. Тайна Эдвина Друда (пер. с англ. О. Холмской). Т. 27 // Собр. соч. Диккенса в 30 т. / общ. ред. А.А. Аникст, В.В. Ивашева. М.: ГИХЛ, 1962. С. 277–583.
- 48 Коллоди К. Приключения Пиноккио / пер. с итал. Н. Петровской; передел. и обработ. А. Толстой. Берлин: Накануне, 1924. 103 с.
- 49 Начала Евклида, кн. I–VI / пер. с греч. и комм. Д.Д. Мордухай-Болтовского при ред. участ. М.Я. Выгодского и И.Н. Веселовского. М.; Л.: Гос. изд. технико-теоретической лит., 1950. 446 с.
- 50 Сверчок на печи: святочный рассказ Ч. Диккенса, в 4 карт. М.: Театральная библиотека С.Ф. Рассохина, 1915. 56 с.+ 30 с. нот.
- 51 Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве <1925> / коммент. И.Н. Соловьевой // Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. 622 с.
- 52 Boucicault D. (author of theatrical adaptation). Dickens Ch. The Cricket on the Hearth.: Dot, A Drama in Three Acts (1859, 1862). URL: <https://victorianweb.org/mt/boucicault/dot1.html> (дата обращения: 23.08.2023).
- 53 Dickens Ch. The Annotated Christmas Carol / ed. with an introd., notes, and bibliogr. by M.P. Hearn. New York: Norton & Co., 2004. cxiv, 206 p.
- 54 Dickens Ch. The Cricket on the Hearth. 1st ed. London: Printed and published for the author by Bradbury and Evans, 1846 <Dec. 20, 1845>. 174 p. URL: <https://archive.org/details/cricketonhearthf00dickrich/page/n7/mode/2up>; <https://www.gutenberg.org/files/37581/37581-h/37581-h.htm> (дата обращения: 23.08.2023).
- 55 Dickens Ch. The Mystery of Edwin Drood and Master Humphrey's Clock. London: Chapman & Hall, 1906. viii, 319 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924013472414/page/n3/mode/2up> (дата обращения: 15.12.2023).
- 56 Dickens Ch. Selected Short Fiction / ed. with an introd. and notes by D.A. Thomas. London: Penguin Books, 1976. 432 p.
- 57 Dickens Ch. "Frauds on the Fairies" // Household Words. A Weekly Journal. Conducted by Charles Dickens. 1853. No. 184, Vol. VIII. P. 97–100. (Checked against the New York re-printing by McElrath & Barker, New York, Vol. VIII, No. 184, P. 197–100). URL: <https://victorianweb.org/authors/dickens/pva/pva239.html> (дата обращения: 15.12.2023).
- 58 Griffith D.W. (director). The Cricket on the Hearth (film). Biograph Co. (N.Y.), 1909. <length 12,5 min.>. URL: <https://archive.org/details/TheCricketOnTheHearth> (дата обращения: 15.12.2023).
- 59 Thackeray W.M. From "A Box of Novels", Fraser's Magazine, Feb. 1844, XXIX, 166–169 // Dickens: The Critical Heritage / ed. by Ph. Collins. New York: Barnes & Noble, 1971. P. 148–150.



© 2024 г. **Е.В. Халтрин-Халтурина**

ДИККЕНС И ИГРЫ В ВАРИАЦИИ И НОМИНАЦИИ-2: РОМАН «ТАЙНА ЭДВИНА ДРУДА» И СЮРПРИЗЫ ЖАНРА¹

Аннотация: Незавершенный роман Диккенса «Тайна Эдвина Друда», оборвавшийся вместе с жизнью писателя, обрел репутацию детективного произведения в годы расцвета детективного жанра, т.е. через пару десятилетий после первой публикации книги. Тому, как менялось восприятие произведения — включая представления о его жанре и о «тайне» заглавия, — посвящены исследования современных диккенсоведов. Известно, что начиная с 1870 г. продолжатели Диккенса пытались домысливать роман в разных, причем не только детективных, плоскостях. Среди использованных ими форм и жанровых разновидностей — особый вид викторианского трехтомного романа («трехпалубник»), сенсационное повествование (набор сенсаций менялся от автора к автору), рождественская готическая история, психологический нарратив о раздвоении личности злодея-преступника, исповедь наркомана, игровые судилища, адаптации для театра (начиная с 1870 г.) и для кино (начиная с 1909 г.), постмодернистские интерактивные спектакли и пр. Любопытно, что обилие продолжений и переделок романа «Тайна Эдвина Друда» успешно описывается в научной литературе с помощью традиционной жанровой терминологии, а также универсальных понятий «продолжения», «версии», «подражания», «адаптации». До сих пор не возникало большой необходимости вводить в научный дискурс дробную околотературную терминологию, возникшую на базе массовой медиакультуры (ср. термины спин-офф, паралелквел, ребут, кроссовер и др.), поскольку та не открывает принципиально новых ракурсов толкования текста.

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

Ключевые слова: друдизм, друдiana, диккенсоведение, шекспировские аллюзии, незавершенные произведения, множественные концовки, переделки, имитации, трансформации, смена жанрового восприятия текста, темный двойник, любительская терминология.

Информация об авторе: Елена Владимировна Халтрин-Халтурина — доктор филологических наук (РФ), PhD in English (США), ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2205-9444>

E-mail: el.haltrin@imli.ru

Для цитирования: Халтрин-Халтурина Е.В. Диккенс и игры в вариации и номинации-2: Роман «Гайна Эдвина Дрода» и сюрпризы жанра // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 314–340. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-314-340>

© 2024. **Elena V. Haltrin-Khalturina**

DICKENS AND THE VARIATIONS PLUS NOMINATIONS GAME-2:
THE MYSTERY OF EDWIN DROOD
AND THE WANDERS OF THE GENRE

Abstract: Dickens's unfinished novel *The Mystery of Edwin Drood* is often referred to in Russia as a detective novel, the reputation it earned during The Golden Age of Detective Fiction, that is a few decades after the book's first publication. The Dickens scholars keep track of the history of the novel's reception, of the shifting ideas concerning the work's genre and the nature of the "mystery" of the title. It is known that, starting from 1870, Dickens's followers have been attempting to think up a continuation for the novel in various, and not just detective, modes. Among the employed forms and genre varieties one might mention the Victorian "triple decker", a sensational narrative, a Christmas gothic story, a psychological narrative about the split personality of a criminal, a confession of a drug addict, various play trials, adaptations for the theater (starting in 1870) and for cinema (starting in 1909), post-modern interactive performances, etc. It is noteworthy that scholars manage to exhaustively describe the plethora of sequels to *The Mystery of Edwin Drood* with the help of traditional terminology,

such as “continuation”, “version”, “imitation”, “adaptation”, etc. Up to the present, the scholarly discourse kept easily doing without the fan terminology, which is appearing within mass media culture (cf. spin-offs, parallelquels, reboots, crossovers, etc.), since it is hardly helpful in uncovering principally new perspectives on literary texts.

Keywords: Drudism, Drudiana, Dickens studies, allusions to Shakespeare, unfinished works, multiple endings, fictional revisionism, shifts in generic perception of the text, doppelgänger, fan terminology.

Information about the author: Elena V. Haltrin-Khalturina, DSc in Philology (RF), PhD in English (USA), Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2205-9444>

E-mail: el.haltrin@imli.ru

For citation: Haltrin-Khalturina, E.V. “Dickens and the Variations/Nominations Game-2: *The Mystery of Edwin Drood* and the Wanders of the Genre.” *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [*English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations*], ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 314–340. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-314-340>

Так повелось, что уже много лет дру-
дизм по отношению к диккенсоведению
занимает такое же место, как алхимия по
отношению к естественным и точным на-
укам [20, p. 8]².

Последнее и незавершенное произведение Чарльза Диккенса, его роман с загадками, роман-«мистери» «Тайна Эдвина Друда» (*The Mystery of Edwin Drood*, 1870) [30], созданный полтора столетия назад, щедро наделенный чертами психологической и сенсационной прозы, а также рождественской готики, вот уже более века в восприятии многих читателей тесно связан с жанрами детективного повествования (детективные рассказы, детективные повести, детективные романы). Пик

² Здесь и далее в статье, если не указан источник на русском языке, приводятся мои переводы. — Е. Х.-Х.

интереса к разгадыванию «тайны» Друда в сыском ключе пришелся на конец XIX в. и первые десятилетия XX вв., что совпало с бурным развитием этого типа текстов в английской литературе: «золотой век» детектива приходится примерно на 1920–1930-е гг. Сегодня ученые, досконально изучившие динамику читательского восприятия «Тайны Эдвина Друда» со времени его публикации в 1870 г. и вплоть до первых десятилетий XXI в. заключают:

Популярность детективного жанра радикально повлияла на то, как мы воспринимаем последний роман Диккенса, толкую «тайну» (mystery), фигурирующую в заглавии, искаженно: как загадку «кто же убийца?», «кто совершил злодеяние?» («whodunit») <=who's done it> [20, p. 68]³.

Очевидно, что поиски убийцы прежде всего важны для тех, кто считает Эдвина Друда погубленным (ведь если Друд жив и убийства не было, то роман Диккенса едва ли потянет на полноценный детектив).

В детективном повествовании, как известно, совершается преступление, а затем некий следователь (или следователи) ведет поиски преступника и попутно разгадывает мотивы и обстоятельства происшествия. «Тайну Эдвина Друда» легко соотносят с моделью образцового детектива именно потому, что роман не завершен: во-первых, подозревается убийство героя, внезапно пропавшего в рождественскую ночь; во-вторых, предполагается, что личность преступника должна быть раскрыта в ходе следствия, которое будет описано в романе именно по законам детективного жанра; в-третьих, несколько персонажей выглядят так, будто они занимаются расследованием именно этого странного происшествия, что составляет чуть ли не основную их роль в романе.

³ Примечательно, что от номинации «детектив» в отношении этого романа Диккенса пробовали хотя бы частично отстраниться не только научные, но и кинематографические тексты: см. 4-ю серию телеспектакля 1980 г. «Тайна Эдвина Друда» (реж. А. Орлов, авторы сценария Г. Капралов, А. Орлов), где сообщается устами персонажа С. Юрского: «Диккенс писал не детектив, а социально-психологический роман, который он вложил в форму детектива». О протодетективных чертах романа см., например: [5; 26].

Соображение о таинственной гибели Эдвина Друда четко сформулировано самим Диккенсом и вложено в уста нескольких персонажей. Однако другие два предположения, помогающие подверстать роман под жанр детектива, — из области натяжек. В самом деле, почему Диккенс обязательно должен был подчинить повествование исключительно расследованию уголовного дела? Почему персонажи, пытающиеся дознаваться до разных секретов (Дик Дэчери и хозяйка опиумного притона), непременно должны думать только об изобличении преступника? Как получилось, что в восприятии читателей Диккенса многозначная «тайна» Друда сузилась до вопроса «кто совершил над юношей злодеяние»?

Известно, что у заглавного героя романа имеется несколько тайн, или секретов. Причем некоторым он не придавал значения, а иные предполагал рассказать близким когда-нибудь потом: так, чтобы избежать неприятных сцен или обременительных расспросов. К примеру, накануне Рождества юноша решил не говорить своему дядюшке Джону Джасперу о только что повстречавшейся ему курительнице опиума и о ее зловещем предостережении: «Благодари Бога за то, что тебя не зовут Нэдом. <...> Сейчас это нехорошее имя. <...> Тому, кого так зовут, грозит опасность» [27, с. 457]. А ведь «Нэдом» Эдвина звал только его дядя.

Примечателен еще один секрет Друда: до поры до времени Эдвин решил скрыть от дядюшки факт расторжения своей помолвки с Розой. Не исключено, что настойчивым сохранением этой тайны Эдвин подписал себе смертный приговор: если бы Джаспер знал, что Роза свободна и Эдвин не стоит у него на пути, события могли развиваться совсем иначе.

Еще один секрет Эдвина Друда — временное обладание сокровищем, старинным кольцом, некогда принадлежавшем матери Розы. Розе Эдвин его не вручил из-за расстроившейся свадьбы. О кольце помимо Эдвина знал только основной хранитель сокровища — юрист Грюгис (Mr. Grewgious; в рус. пер. Грюджиус и Грюгьюсь)⁴. Если Эдвин погиб, и его тело незна-

⁴ Об именах героев «Тайны Эдвина Друда» и их значении см., например: [8]. Фамилию «Джаспер» также любопытно комментирует Джон Биэр: в английской драматургии, начиная с филдинговского сэра Джаспера из «Лекаря поневоле» («The Mock Doctor: or The Dumb Lady Cur'd», 1732; переделка мольеровской пьесы 1666 г.) эта фами-

ваемо, то помочь идентифицировать останки смогло бы только затерявшееся среди них кольцо — диккенсовская деталь, широко используемая в продолжениях романа. Не исключено, что «тайна Эдвина Друда» — это тайна кольца, сохранившегося в монастырском склепе. При таком прочтении название романа приобретает особый флер авантюрных приключений и кладоискательства, словно дело идет о тайнах мумий и их сокровищ, о тайнах пирамид⁵. Кстати сказать, относительно пирамид Роза, не горевшая желанием отправляться вместе с Эдвином в Египет, сообщила ему свое мнение весьма выразительно еще в первых главах романа:

Ахъ! Вы не слышали какъ толкуеть объ нихъ миссъ Твинкельтонъ. (Она киваетъ головкой и продолжаетъ кушать сласти съ видимымъ удовольствіемъ.) Иначе вы бы не спрашивали. Несносныя старыя гробницы! Изиды и ибисы, и Хеопсы, и Фараоны. Кому они нужны? Былъ тамъ какой-то Бельцони, или кто-то въ этомъ родѣ, котораго вытащили за ноги полузадохшагося отъ пыли. Всѣ дѣвицы говорятъ: по дѣломъ ему. Жаль только что онъ совсѣмъ не задохся [28].

По-видимому, инженер Эдвин Друд, сведущий в разного рода машинах и механизмах, оказался менее удачлив, чем артист, циркач и охотник за египетскими древностями Джованни Баттиста Бельцони (1778–1823), доставивший в 1816 г. в Англию из Луксора голову одного из «колоссов Мемнона», в 1818 г. проникший в пирамиду Хефрена, а в 1822 г. побывавший в Санкт-Петербурге и якобы получивший из рук Александра I памятное кольцо (см., например, биографию Бельцони: [18]). Трудно сказать, как развил бы тему египетских пирамид, мумий и их разграбления Диккенс, допиши он роман до конца (хотя и на этот счет имеется несколько научных версий [13; 22]).

В сохранившихся главах романа обращает на себя внимание впечатляющий эффект, производимый маленькими секретами Друда, когда они, один за другим, начинают раскрываться после его внезапного исчезновения. Но Диккенс не

лия ассоциировалась с бесчестными персонажами. Подробнее см.: [6, p. 146, 185].

⁵ О масонских тайнах в «Эдвине Друде» см., например: [9].

успел конкретизировать, какая именно тайна (*mystery*) удостоилась упоминания в заглавии всего произведения.

Можно ли догадаться о характере этой тайны, обратившись к литературным традициям XIX в.? Очевидно: роман «Тайна Эдвина Друда» написан до того времени, когда полностью оформились жанры детективного повествования. Коль скоро слово «тайна» в заглавии может вовсе не вести к вопросу «кто совершил преступление, связанное с исчезновением Друда?», то полезно было бы понять, как вообще ставить вопрос о тайне (“*mystery*”), заявленной Диккенсом. От ответа зависит выбор повествовательного жанра, средствами которого можно было бы эту тайну раскрыть.

В 1870 г., когда Диккенс создавал свой роман, использованное им слово *mystery* в контексте литературных интересов и литературной моды того времени предполагало направленность внимания на сферу не только мистическую, связанную с поверьями и предрассудками, но и сенсационно-психологическую. А именно: «Как именно и почему осуществилось столь неприемлемое для приличного общества деяние?» (см. о сенсационном романе: [4]). Загадка состояла не в нахождении убийцы. Диккенс, если внимательно читать роман и подкрепить эти наблюдения сведениями, полученными от его ближайших друзей, коллег и родственников (о них мы скажем ниже), недвусмысленно указал на виновника трагедии: на Джона Джаспера, дядюшку Эдвина Друда, служившего регентом хора в городском соборе и пользовавшегося уважением многих достойных людей. А вот зачем и какими путями столь достойный человек дошел до совершения страшного преступления, и как он сам осознает и сможет ли принять содеянное, — действительно темная история, на которую, согласно вкусам викторианских читателей, следовало бы пролить свет в произведении с загадочным убийством (*murder mystery*).

Приступы безумия, периодически охватывавшие Джона Джаспера, то и дело заявляют о себе в романе Диккенса, начиная с самой первой главы, открывающейся зарисовкой опийных видений и опиумной ночлежки⁶.

⁶ Опиумная тема широко освещалась в связи с романом «Тайна Эдвина Друда». См., например, в хронологическом порядке: [7; 24; 3; 25].



Ил. 1. «Джаспер в опиумном притоне», художник Люк Филдс, 1870. («In the Court» by Sir Luke Fildes, April 1870). URL: <https://victorianweb.org/art/illustration/fildes/d4.html>

Пристрастие к наркотическим веществам, психическая неуравновешенность, греховность, религиозный экстремизм, общение с потусторонними силами, — вот перечень основных черт многих персонажей английской литературы XIX в., переживающих раздвоение личности. Для них характерны приступы агрессии и частичная потеря памяти. Джон Джаспер у Диккенса именно такого типа герой. В этом смысле он близок Роберту Рингхиму (роман Дж. Хогга «Исповедь оправданного грешника», 1824), кого постоянно сопровождает демонический Гил-Мартин, подбивающий положительного героя на совершение преступлений. Джаспер близок безумным персонажам многих драматических монологов Роберта Браунинга 1830-х–1850-х гг., близок маниакальному капитану Ахаву, одержимому погоней за одним только белым кашалотом, прозванным Моби Дик (роман Г. Мелвилла «Моби Дик», 1851), близок мистическим «двойникам» — заглавным героям повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886).

О теме двойничества (*Doppelgänger*), присутствовавшей в литературе XVIII–XX в., имеется немало работ, разбирающих мотивы галлюцинаций, душевного разлада, сделки с дьяволом, видения призраков, ночных вылазок, утраты собственной тени или отражения. В контексте существования темного *alter ego* многократно рассматривались произведения Гёте, Э.Т.А. Гофмана, Г. Мелвила (*“Pierre”*), Э. По (*“William Wilson”*), Достоевского (*«Двойник»*), Г. Джеймса (*“The Jolly Corner”*, *«Веселый уголок»*), Дж. Конрада (*“The Secret Sharer”*, *«Тайный сообщник»*), Томаса Манна (*“Doktor Faustus”*) и многие другие (см., например: [23]). Впрочем, и сам Диккенс сочинял истории о раздвоении личности и о мистическом двойничестве: в этом смысле примечательны его новеллы *«Граф Людвиг»* (*Count Ludwig*, 1845), *«Одержимый, или Сделка с Призраком»* (1848), *«Сигнальщик»* (1866). Практически во всех произведениях Диккенса 1860–1870 гг. фигурируют разнообразные пары двойников (см. об этом: [14]).

Описанием приключений Джаспера, регулярно впадающего в опьяненное забытие, Диккенс очень близко подходит к сюжету, использованному Р.Л. Стивенсоном в *«Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда»* в 1886 г., т. е. через 16 лет после появления *«Тайны Эдвина Друда»*. Диккенсовский Джаспер ведет столь же благочестивую и интеллектуальную жизнь, какой славится благолепный доктор Джекил. Однако существует и тайная сторона показной *«благолепной»* жизни. Под действием наркотического зелья диккенсовский Джаспер совершенно преображается, делаясь опасным и хитрым преступником. А стивенсовский Джекил, проглотив зелье, приготовленное по секретному рецепту, сильно меняется и внешне, превращаясь в неприятного злодея мистера Хайда (ср. мотив оборотня). Тяга к самообезображиванию у героев Диккенса и Стивенсона постепенно становятся неуправляемой: темная сторона личности полностью заглушает светлую⁷. При этом

⁷ Викторианские авторы ориентировались в изображении отрицательных персонажей на литературу о грехопадении. На эти же традиции в свое время опирался Джон Милтон, создав в *«Потерянном рае»* (1667/1674) знаменитое изображение *«метаморфоз Сатаны»*, когда изначально произвольные превращения падшего ангела, принимающего формы то ворона, то жабы, то змея, затем становятся непроизвольными и неконтролируемыми. См. об этом, например: [2, с. 31–33].

Стивенсону удалось целиком поведать трагедию раздвоившейся личности героя и трагедию близких ему людей, а произведению Диккенса было суждено оборваться на середине.

Диккенс вплотную подвел своего читателя к моменту, когда, находясь под действием опиума и расправившись с Нэдом, Джаспер постепенно приходит в себя и никак не может принять мысль о том, что его любимый племянник погиб.

Далее история может развиваться по-разному. Один вариант — представить Джаспера закоренелым негодяем и лицемером, творящим зло, скрывающим свое истинное лицо, упивающимся своею «властью» над чужими жизнями и не ведающим раскаяния. Возможен и другой вариант. Допустим, Джаспер еще не успел понять, что сам является убийцей: эта мысль впервые навещает его только в опиумном притоне по пробуждении от нескольких доз наркотика (гл. 23 «Опять рассвет»). Трагедия Джаспера в том, что он не ведает, что творит. По ходу развития романа ему предстояло осознать, насколько крепко демонический двойник завладел его волей: грязное дело совершено его собственными руками — причем расправа произошла не в бредовых фантазиях, а наяву. Тайна свербит Джаспера изнутри, а ее осмысление происходит скрытно — скрытно же соперничая со следствием, ведущимся другими людьми. Такой самоанализ преступника может оказаться неприглядным и мучительным.

Таким образом «Тайна Эдвина Друда» прекрасно вписывается в литературный этикет своей эпохи. Произведение перекликается с уже написанными к тому времени исповедями преступников и маргиналов, исповедями с готической интонацией (ср., в частности, «Исповедь оправданного грешника» Дж. Хогга). Роман также предвосхищает новые литературные опыты, выдержанные в манере, если можно так сказать, готического психологизма. И для самого Диккенса, безусловно, работа с психологической прозой являлась интереснейшим экспериментом — экспериментом, который, учитывая мастерство писателя, мог бы придать английской литературе новый неповторимый импульс. Ведь Диккенс особым образом умел совмещать атмосферу ужасного с атмосферой сказочно прекрасного. Так происходит и в «Тайне Эдвина Друда»: темная неукротимая сила, вырывающаяся из подсознания Джаспера, вынуждена отступать перед мощью светлой радости, проявляющейся в словах и действиях Криспаркла, Грюгиса, Тартара

(бывший моряк, школьный приятель Криспаркла), а со временем — и Розы.

* * *

Вернемся, однако, к фактам, на которые опираются сегодняшние диккенсоведы, не склонные ставить под сомнение ни суть явленного в романе преступления, ни личность преступника (подробнее см. труды и библиографии: [10; 11; 20; 21]). Сюда относятся сведения, полученные из сторонних источников (воспоминания членов близкого Диккенсу круга), а также система внутритекстовых смыслов, складывающаяся из реминисценций, метафор, оценочных характеристик персонажей, сюжетных ходов и пр.

Обратимся к первой группе сведений: к свидетельствам о планировавшемся окончании романа, дошедших до нас непосредственно от людей, входящих в близкий круг Диккенса (неформально этот круг известен как «клуб Боза» — “The Boz Club”). Ирония состоит в том, что достоянием широкой общественности данные сведения сделались далеко не сразу после публикации диккенсовского текста. В 1870 г. 23 главы «Тайны Эдвина Друда» завершались словом от издателей (Chapman & Hall), широко распространившимся в Англии и за ее пределами. Приведем прощальное слово от издателей по русскому переводу, напечатанном в «Русском Вѣстнике» в том же 1870 г.:

Этимъ выпускомъ кончается оставшаяся по смерти Диккенса рукопись Эдвина Друда. Два часа послѣ того какъ написана была послѣдняя страница, автора не было уже въ живыхъ. Одно мѣсто романа наводитъ на мысль что онъ предчувствовалъ близость кончины, но она не отразилась на талантѣ его. Не часто, кажется, можно найти въ послѣднемъ произведеніи писателя столько свѣжести, столько живости, столько яркости красокъ, столько истиннаго юмору. Диккенсъ сошелъ съ поприща ничего не утративъ изъ тѣхъ умственныхъ силъ, съ какими вступилъ на него. Напротивъ, силы эти лишь достигли полного, стройнаго развитія, и можно смѣло сказать что прерванный смертью романъ принадлежалъ бы къ числу лучшихъ его произведеній. На дальнѣйшій ходъ и развязку этого романа нѣтъ никакихъ указаній въ оставшихся бумагахъ. Черновыя замѣтки найденныя въ нихъ относятся лишь къ первой, уже изданной части, и только по намекамъ въ ней заключающимъ

ся может каждый разгадывать по своему Тайну Эдвина Друда [28].

Разгадывать по-своему тайну Друда почитатели Диккенса продолжают по сей день. Джин был выпущен из бутылки, и загнать его обратно не представляется никакой возможности. Близкие Диккенса, которые были посвящены в планы писателя, поначалу легко восприняли и приведенное выше слово от издателей, и обилие появляющихся продолжений. В конце концов, имя Диккенса продолжало жить, а его сочинения не уставали тревожить умы читателей разных стран.

Только через четыре года после первой публикации «Тайны Эдвина Друда», в 1874 г., когда изобретательные сочинители уже придумали множество возможных вариантов развития сюжета, Джон Форстер (John Forster), приятель и биограф Диккенса, решил охладить ажиотаж вокруг тайны оригинального замысла, припомнив в 3-м томе жизнеописания писателя свой разговор с Диккенсом:

История, как мне было сказано, должна была поведать об убийстве племянника дядей. Новизна состояла в том, что в конце книги сам убийца будет рассказывать о содеянном, причем рассказывать не о себе, а будто бы глядя на преступника со стороны, холодно оценивая соблазны, коим якобы поддался тот другой. Последние главы должны были представить камеру смертников, куда убийцу привели его беззакония, умно выведенные у него в то время, как он возводил навет на другого. <...> Все попытки раскрыть убийство заходили в тупик, и так продолжалось бы почти до самого конца романа, покада по золотому колечку, сохранившемуся в негашеной извести, растворившей тело, не были бы определены и убитый, и место преступления, и преступник. <...> Роза должна была выйти замуж за Тартара, а Криспаркл жениться на сестре Ландлеса, который, насколько я припоминаю, погиб, помогая Тартару в конце концов разоблачить и схватить убийцу [32, р. 425–426; 21, р. 49–50].

Обычно Диккенс придерживался творческих планов, которыми он делился с самым близким кругом — друзьями, а также коллегами, трудившимися над оформлением его произведений (чему немало примеров в биографиях писателя). Кро-

ме того, Форстер был профессиональным автором, умевшим аккуратно документировать поступающие к нему сведения: в диккенсоведении его воспоминания пользуются авторитетом. И все-таки обнародованные им замыслы Диккенса относительно судеб героев романа «Тайна Эдвина Друда» не произвели должного впечатления на широкого читателя: развязка, схематически очерченная автором Друда в беседе с Форстером, казалась менее пикантной и привлекательной, нежели несуразно-фантастические версии подражателей и продолжателей. Версия, рассказанная Форстером, была раскритикована, а затем ее постарались забыть, словно ее и не было. Указанные выше сведения от Форстера и сегодня являются обязательными к ознакомлению только в среде специалистов.

Важно заметить, что Форстера поддержало еще несколько очевидцев.

Примечательны воспоминания художника Люка Филдса (Luke Fildes), готовившего иллюстрации к 23-м главам «Тайны Эдвина Друда»⁸ и, как было заведено, непременно согласовывавшего их с автором текста. Поинтересовавшись у Диккенса, обязательно ли включать галстук-бабочку в изображение костюма Джаспера, художник — под строгим секретом⁹ — получил разъяснение: «Да, мне важен галстук с длинными концами! Он необходим, потому что Джаспер задушит им Эдвина Друда» [31; 21, р. 72].

Неоднократно высказывались в поддержку сведений Форстера и дети Диккенса — Генри Диккенс и Кэтрин Перуджини, пенявшие «друдистам» на их безудержные фантазии, сильно

⁸ Художник-иллюстратор Чарльз Коллинз (1828–1873), зять Диккенса и младший брат Уилки Коллинза, оформил только обложку и титульный лист издания «Тайны Эдвина Друда», передав затем работу Люку Филдсу по причине своего недомогания.

⁹ Диккенс не любил преждевременно разглашать информацию о своих замыслах и крайне редко сообщал ее коллегам-издателям. Ср. современное понятие «спойлеров» — spoilers (букв.: портящие, вредители). Термин распространился в эпоху активного общения читателей и зрителей в чатах, блогах, отзовиках и пр. средствах обмена информацией в компьютерной сети. Под «спойлером» понимается распространитель информации, мешающий новым зрителям или читателям получить удовольствие от переживаний, связанных с неожиданными событийными поворотами в том или ином произведении, поскольку заранее публикует о них сведения.

отклоняющиеся от замысла самого автора. (Подробнее об этом см.: [21, р. 72]).



Ил. 2. «Признания Джаспера около солнечных часов»,
или «Жертвоприношения Джаспера», художник Люк Филдс, 1870.
("Jasper's Sacrifices" by Sir Luke Fildes, August 1870).

URL: <https://victorianweb.org/art/illustration/fildes/d190.html>

Теперь обратимся к свидетельствам против Джаспера, имеющимся непосредственно в тексте Диккенса. Не будем повторять широко известные факты, откровенно бросающие тень на репутацию Джаспера и подмечаемые, наверное, всеми читателями романа — к примеру, на вырвавшееся у него признание в решительной готовности убрать со своего пути, уничтожить любого соперника, будь это даже родной племянник (гл. 19 «Тень на солнечных часах»).

Здесь мы вспомним лишь реминисценции из шекспировского «Макбета»¹⁰, искусно вплетенные Диккенсом в ткань повествования и подпитывающие то гнетущую атмосферу мрачных ожиданий, то ощущение театральности происходящего, развеивающего такую атмосферу.

¹⁰ О макбетовских отголосках в «Гайне Эдвина Друда» см. также: [12; 15; 16].

Мрачные ожидания формирует рассказчик, опираясь на систему не вполне эксплицитных аллюзий. Приведем отрывок из гл. 14 романа, живописующий исчезновение Эдвина Друда в зимнюю ночь с 24 на 25 декабря, обнаруженное жителями города после бушеваний стихии. Незабываемая буря, полностью изменившая судьбу главного героя, перетряхнувшая жизни многих персонажей, в свое время разразилась и в «Дэвиде Копперфильде» (гл. LV) (см. об отзывах Л.Н. Толстого о сцене бури: [1, с. 27]). Однако та диккенсовская буря была насыщена отсылками к «Королю Лиру», а буря из «Эдвина Друда» являет читателям призрака «Макбета».

Давно уже не было такой бурной зимней ночи. На улицах с крыш валяются трубы, а прохожие цепляются за столбы и углы домов и друг за друга, чтобы удержаться на ногах. Порывы ветра не слабеют, а чем дальше, тем становятся все чаще и яростнее, и к полуночи, когда все уже попрятались по домам, ураган с громом несется по опустевшим улицам, дребезжит щекотками, дергает ставни и как будто зовет людей лучше встать и бежать вместе с ним, чем дожидаться, пока крыша обрушится им на головы.

Всю ночь бушует ветер, и сила его не убывает. Но рано утром, когда еще только забрезжило на востоке и чуть побледнели звезды, ветер начинает постепенно стихать. Он еще яростно вскидывается по временам, как раненное насмерть чудовище, но тотчас опадает и никнет. И с наступлением дня издыхает.

Тогда становится видно, что на соборных часах сорваны стрелки; что свинцовые листы на крыше собора местами оторваны и сброшены вниз; что на вершине башни сдвинуто несколько камней. Хотя сегодня первый день Рождества, решают все же послать за рабочими, чтобы выяснить размер повреждений. Они приходят, <...> и кучка ранних зевак, собравшись возле Дома младшего каноника и задрав головы, ожидают их появления на башне.

Внезапно в толпу, расталкивая близстоящих, врывается мистер Джаспер; и все устремленные вверх взоры вновь обращаются к земле, когда он громко спрашивает мистера Криспаркла, стоящего у открытого окна.

— Где мой племянник?

(гл. 14 «Когда эти трое снова встретятся?» [27, с. 462–463]).

Англоязычные комментаторы (см., например: [16, p. 132–133]) обычно не оставляют без внимания рухнувшие наземь во время бури каминные трубы: букв.: “Chimneys topple in the streets” (ср. первую фразу процитированного выше отрывка в переводе О. Холмской — «На улицах с крыш валятся трубы»). Здесь впечатляет не только мысль о разрушении камина, домашнего очага (*chimney, fireside*), у которого собираются семьями и в радости, и в горе — и непременно в рождественские, святочные дни. Впечатляет отголосок из ключевой сцены шекспировской трагедии «Макбет». После знаменитого стука в ворота той самой ночью, когда Макбет убил Дункана, и прямо перед тем, как Макдуф обнаружил труп («О ужас, ужас, ужас!»), Ленокс замечает (act 2, sc. 3, ls. 59–66):

Lennox:
The night has been unruly: where we lay,
Our chimneys were blown down; and, as they say,
Lamentings heard i' the air; strange screams of death,
And prophesying with accents terrible
Of dire combustion and confused events
New hatch'd to the woeful time: the obscure bird
Clamour'd the livelong night: some say, the earth
Was feverous and did shake.

([36, p. 175]; курсив мой. — Е. Х.-Х.).

В пер. Ю. Корнеева:

Ленокс:
Какая буря бушевала ночью!
Снесло трубу над комнатую нашей,
И говорят, что в воздухе носились
Рыданья, смертный сон и голоса,
Пророчившие нам годину бедствий
И смут жестоких. Птица тьмы кричала
Всю ночь, и, говорят, как в лихорадке,
Треслась земля.

[29, с. 36]

В пер. Г. Кружкова:

Леннокс:

Эта ночь

Была ужасной. Дом, где мы уснули,
Стонал от ветра, крышу разметало,
И многим слышались тогда сквозь бурю
Стенанья, вопли, похоронный плач
И грозный голос, предвещавший краю
Годину бед, кровавых смут, пожаров
И разоренья. Совы так кричали,
Как будто призывали тьму и гибель
На этот мир несчастный. Говорят,
Что даже землю сотрясала дрожь,
Как в лихорадке.

(Из рукописи серии «Литературные
памятники», в печати).

В диккенсовском английском оригинале отголоски из «Макбета», разумеется, прочитываются куда яснее, чем в переводах (см. около полутора десятка аллюзий к «Макбету», отмеченных комментаторами [16, р. 2, 31, 33, 103, 107, 113, 127, 129, etc.]). Пробиваясь сквозь текст романа то тут, то там, реминисценции из шекспировской трагедии резонируют друг с другом, тревожное беспокойство нарастает (Диккенс был мастером техник *suggestion* и *suspense*), пока читатель наконец не усвоит внушаемую ему мысль, что свершилось непоправимое. А ее, как мы видели, нашептывала даже ведьма — ведьма, напоминающая макбетовских «вещих» ведьм, предсказавшая горе человеку по имени Нэд и владеющая секретом замешивания опиумного курева.

Открыто шекспировский «Макбет» упоминается в романе «Тайна Эдвина Друда» дважды. Обе отсылки, не отягощенные пеленой мрачной загадочности, забавны и не внушают ужаса — подобно тому, как боязнь привидений исчезает при белом свете дня.

Одна отсылка примыкает к описанию великолепного буфета и лекарственного шкафчика в доме Септимуса Криспаркла, наполненных вкуснейшими заготовками и травами лечебного свойства:



Ил. 3. «Грюгис навещает Джаспера после исчезновения Друда», или «У мистера Грюгиса имеются подозрения», художник Люк Филдс, 1870. («Mr. Grewgious Has His Suspicions» by Sir Luke Fildes, July 1870).
URL: <https://victorianweb.org/art/illustration/fildes/d152.html>

Каких только изумительных настоев — из генцианы, мяты, шалфея, петрушки, тимьяна, руты и розмарина — не поглощал его мужественный желудок! В какие только чудодейственные компрессы, переслоенные сухими листьями, не укутывал он свое румяное и улыбочивое лицо, когда у его матери появлялось малейшее подозрение в том, что он страдает зубной болью! <...> А он даже и не считал это доукой, наоборот радовался от души, видя, что его хлопотунья мать счастлива и довольна, и безропотно глотал все, что ему давали, только напоследок, чтобы изгнать неприятный вкус, окунал лицо и руки в большую вазу с сухими розовыми лепестками и еще в другую вазу с сухой лавандой, а затем уходил, не опасаясь дурных последствий от проглоченных снадобий, ибо столь же твердо верил в очистительную силу клойстергэмской плотины и собственного здорового духа, сколь мало верила леди Макбет в таковые же свойства всех вод земных (гл. 10 «Попытки и примирения» [27, с. 387–388]).

Погружение радостного духом Криспаркла в ароматы роз и лаванды оттеняется, по принципу резкого контраста, тщетными попытками Макбета и его жены смыть со своих рук кровь невинноубиенного Дункана и заглушить запах расправы изысканными ароматами. Ср. реплики: Macbeth: “Will all great Neptune’s ocean wash this blood / Clean from my hand?” (act 2, sc. 2, ls. 59–60) [36, p. 174]; Lady Macbeth: “All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand” (act 5, sc. 1, ln. 48) [36, p. 201].

Второй раз Диккенс касается имени Макбета, описывая визит Эдвина Друда в контору юриста Грюгиса (в пер. О. Холмской — Грюджиуса). И снова открыто произнесенное имя Макбета не способно испортить приятную дружественную атмосферу. Чтобы приветить неожиданно появившегося гостя, юрист немедленно заказывает блюда в ближайшей таверне, и вскоре на пороге появляются расторопные официанты:

Когда вы, поживаясь, торопливо приказывали злополучному летучему официанту закрыть дверь (раньше, чем он успевал ее открыть), это сообщало кушаньям пикантность, какой не придал бы им соус Гарвея. И заметим тут в скобках, что нога этого молодого человека, которую он употреблял для открывания и закрывания двери, по-видимому, была одарена особо тонким чувством осязания: она всегда вдвигалась в комнату первой, как некое щупальце, на несколько секунд предшествуя ему самому и несомому им подносу; и всегда удалялась последней, медля еще в дверях после того, как он и поднос уже исчезли, подобно ноге Макбета, которая неохотно влачится за ним со сцены, когда он идет убивать Дункана (гл. 11 «Портрет и кольцо» [27, с. 408]).

Законы гостеприимства, свято соблюдаемые Грюгисом, были попорчены как Макбетом (Дункан гостил в замке своего будущего убийцы), так и Джоном Джаспером (Друд гостил в доме Джаспера в Клостергэме). Контраст сопоставления доброго хозяина со скверными, Диккенс смягчает, отсылая своих современников к постановке «Макбета», где заглавную роль исполнял Уильям Макриди — известный и уважаемый Диккенсом актер, который порой двигался по сцене очень неспешно, что производило курьезный эффект в неподходящих ситуациях [16, p. 113]. Сняв напряжение улыбкой, автор отдаля-

ется от устоев трагедийного жанра. Злые силы перестают казаться непобедимыми: даже если они наносят большой ущерб, в мире продолжает существовать добро и радость, и продолжают существовать люди способные позаботиться о торжестве справедливости.

* * *

Здесь, в пределах фрагмента статьи, не имеет смысла останавливаться на истории друдизма (увлеченности читателей и писателей всех мастей историей Эдвина Друда), потому что этот феномен был детально исследован в специальных научных монографиях. Отметим лишь, что именно обилию исследований, посвященных «Тайне Эдвина Друда», обязано своим возникновением в 1902 г. международное диккенсовское общество “The International Dickens Fellowship”, продолжающее в модернизированном виде существовать и сегодня (см.: <<https://www.dickensfellowship.org/>>). С целью отстаивать просвещенный подход к творчеству писателя, отсеивая, так сказать, зерна от плевел, члены этого общества в 1905 г. начали издавать собственный печатный орган, журнал “The Dickensian” (см. об этом: [20, p. 61, 69]). Диккенсовское общество, поначалу являвшее собой исключительно мужской клуб, объединило литераторов, посвятивших себя толкованию всего творчества Диккенса и составлению библиографий писателя, а также его исследователей (см., например: [17; 19]). Не лишним будет заметить, что нескончаемый поток домыслов о тайнах Эдвина Друда временами так набухал, что издатели журнала “The Dickensian” периодически объявляли мораторий на прием статей по данной проблематике.

Из самых авторитетных современных исследований о тайнах Эдвина Друда необходимо указать труды Пита Орфорда, особенно его монографию, вышедшую в 2018 г., которую было бы полезно перевести на русский язык для круга читателей, интересующихся Диккенсом [20]. Орфорд предлагает обзор обширнейшего корпуса подражаний диккенсовскому «Друду», выделяя наиболее значительные и любопытные вехи истории «друдизма» с 1870 по 2018 г. При всей доскональности обзора ученый не позволяет своему читателю увязнуть в деталях, знакомя с целым рядом тенденций, которыми руководствовались подражатели и исследователи Диккенса XIX — начала XXI вв. Среди них, согласно остроумной и меткой классификации

Орфорда, — «оппортунисты-авантюристы», «следователи», «ученые» и «не признающие авторитетов» (“the Opportunists, the Detectives, the Academics, and the Irreverent” [20, p. 16]). Классификация эта создана для удобства обозрения истории восприятия диккенсовского текста и, согласно оговорке учебного, имеет свои условности. Общая логика следующая.

Самые ранние (ок. 1870–1885), авантюрные, отклики на «Тайну Эдвина Друда» состояли в попытках написать «продолжение» романа с тем, чтобы получить возможность (opportunity) увлечь издателей и читателей, заработав на этом неплохой гонорар. Замысел самого Диккенса мало интересовал охотников поживиться за счет Друда. Пародии на Друда, сочинявшиеся еще при жизни Диккенса по мере выхода новых глав, не оборвались со смертью автора, а были успешно завершены, в бурлескном ключе, но уже без привязи к оригиналу. Среди продолжений бурлескного толка примечательна пародия, печатавшаяся в 1870 г. в выпусках американского сатирического журнала *Punchinello*, озаглавленная “The Cloven Foot” («Раздвоенное копыто»), причем название пародии не содержит важного смысла: оно было придумано, когда Диккенс написал только начало романа [33, p. 7–21], а поэтому представляет собой лишь «болванку», которая подошла бы для заглавия любого пародийного произведения. Автором пародии являлся Роберт Ньюэл, выступавший под псевдонимом Orpheus C. Kerr (произносится как “office see-ker”, т. е. ищущий контору / работу). Трудно не вспомнить также роман-трехтомник душещипательного содержания, написанный Элизабет Ньютон, выступавшей под псевдонимом Gillian Vase (Джиллиан Ваз), «Разгадка великой тайны, или Продолжение тайны Эдвина Друда» [39]. Это типичный викторианский «трехпалубник» (triple decker, three-decker, three-volume novel), т. е. относится к трилогиям, выходившим в Англии 1820–1890-х гг. и создававшимся по схожим шаблонам: предполагался определенный ритм развития событий, своевременное оглашение завязки и раскрытие интриги, использование набора узнаваемых декораций, соблюдение ожидаемой развязки (в конце последнего тома несколько пар влюбленных воссоединяются), торжество «поэтической справедливости» (poetic justice), когда, по меткому, и ставшему крылатым, выражению Мисс Призм (героиня О. Уайлда), «хорошее заканчивается хорошо, а плохое — плохо». Появись этот роман сегодня, то блогеры охарактеризовали

бы его как «сиквел» и «реткон», не трудясь переводить слова “sequel” и “retcon” (значение см. ниже) на русский язык.

Среди наследия «оппортунистов-авантюристов» примечательна также книга Джорджи Шедлона (наст. имя: Sarah Downs, Сара Даунс) «Уэлфлитская тайна («Ответвление» от последнего произведения Диккенса)» [37], созданная, если следовать современному околотературному жаргону, одновременно в жанрах “reboot” (перезапуск) и “spin-off” (ответвление), так как автор-продолжатель создает очень вольный пересказ оригинального текста, расцвечивая его всяческими вариациями и позволяя героям обзаводиться новыми именами, а также принимать иные решения и шаги по ходу действия.

Весьма беспринципный подход к «осмыслению» Диккенса возмутил его ярких поклонников, и возбудил новую волну откликов, пришедшую на 1878–1939 гг.: за дело взялись «следователи». Они под лупой рассматривали оригинальный текст, цепко хватаясь за «улики» и пытаясь определить «единственно возможный» итог произошедших в романе событий. Любопытным примером из этого наследия являются работы Эндрю Ланга, почитателя одновременно Диккенса и Конан Дойла. Ланг мысленно призвал Шерлока Холмса, чтобы тот взялся за расследование дела Эдвина Друда. Результатом стало несколько публикаций, самая яркая из которых, пожалуй, «Загадка последнего диккенсовского сюжета» [34] (Ср. также: [38]). В наши дни, в 1991 г. логику Эндрю Ланга и логику ученых-диккенсоведов попытался соединить в своем неовикторианском романе «Исчезновение Эдвина Друда» Питер Роуланд [35]. Он не стал «приглашать» Холмса расследовать дело *post factum*, а сделал его прямым очевидцем: перенес сыщика на улицы Клостергэма в то самое Рождество, когда с Друдом случилось непоправимое несчастье. Произведения Ланга и Роуланда в околотературной номинации жанров могут соответствовать «кроссоверам» (crossovers) — попросту «пересечениям», подразумевающим совмещение в некоем новом произведении персонажей, декораций или сюжетов из разных произведений прошлого. В научной литературе термин *crossover* пока еще не применялся.

Однако и у «детективного» подхода нашлись критики. В период с 1939 по 1985 г. к разысканиям подключились ученые-литературоведы, последовательно доказывавшие, что «энтузиасты» ищут тайну Друда не там, где она находится: загадка

состоит не в судьбе Друда («что с ним стало?»), а в психологическом портрете убийцы (этот подход до сих пор актуален). Однако параллельно доводам ученых в постмодернистской медиакультурной среде пышным цветом расцветали — и продолжают расцветать — новые и самые невероятные переделки истории об Эдвине Друде. Эти постмодернистские переделки сознательно обходят стороной труды опытных диккенсоведов, черпая пикантные идеи из наследия «оппортунистов» и «следователей» и добавляя к ним свои импровизации. К примеру, в 1985 г. на Бродвее впервые был поставлен мюзикл «Тайна Эдвина Друда» (композитор и сценарист — Руперт Холмс), где во второй половине пьесы зрителям предлагалось голосовать за приятную для них концовку романа. Новый спектакль — и новое решение зрителей с ответами на вопросы: убит Друд или жив? кто из героев наденет костюм Дэтчери? На какие пары разобьются все влюбленные? Участие зрителей в том, как разворачиваются действия в спектакле, интерактивность постановки, нередко приводили к самым курьезным завершениям мюзикла. Голосуя, зрители руководствовались не столько своим пониманием замыслов Диккенса, сколько желанием насладиться игрой и пением любимых актеров. А иногда выбирали тот или иной вариант концовки просто ради смеха:

В мюзикле Р. Холмса Роза Бад могла оказаться убийцей Друда, а Принцесса Курилка могла выйти замуж за мальчишку по прозвищу Бегун. Действовал принцип: чем нелепее результат, тем интереснее. Автор мюзикла был рад отметить, что покуда спектакль шел на Бродвее, ни одна аудитория зрителей не ставила на роль убийцы Джаспера [20, р. 177–178].

Завершая в этой части главы обзор книги Орфорда, сопровождаемый нашими комментариями по поводу современного восприятия старых жанров и их околотературных номинаций, отметим еще одну важную деталь. Орфорд вполне разумно предложил разделять пост-диккенсовские доработки романа «Тайна Эдвина Друда» на две категории: «решение загадки» (solution) и «дописывание романа» (completion). «Решения» сосредоточены на отдельных непроясненных Диккенсом аспектах истории, а «дописывания» подхватывают и развивают весь комплекс сюжетных линий, намеченных в оригинальном фрагменте (см. также: [21, р. 101]).

* * *

Сменяются столетия, а с ними меняются художественное сознание и литературные вкусы читательских и писательских сообществ. Красочно изображена такая смена в фантастическом романе Вирджинии Вулф «Орландо» (1928): герой, чья жизнь длится несколько веков, периодически возвращается к своему сочинению «Древо дуба», которое то и дело меняет жанр, подстраиваясь под этикет соответствующей эпохи. В реальной жизни аналогичное диво происходит с неоконченным романом Диккенса «Тайна Эдвина Друда», воспринимавшимся то как сенсационно-психологическое повествование, то как детектив, то как социальный роман, то как основа для игры в постмодернистские переделки. Среди так называемых «продолжений» романа жанровый разброс еще шире: от бурлеска и сентиментального чтива до интерактивных (также: «иммерсивных») постановок с большим набором окончаний-однодневок, меняющихся от спектакля к спектаклю.

Неудивительно, что попытки зафиксировать быстро меняющийся вид одного и того же текста в постмодернистских условиях привели в массовой культуре к возникновению разветвленной классификации «жанров», хотя, по сути, это не столько жанры, сколько разные виды сюжетных перестановок. Так, параллельно традиционной литературоведческой терминологии (пародии, перелицовки, продолжения, стилизационные и нестилизационные подражания, киноадаптации и пр.), бесконечно множится терминология любительская, медийная — fan terminology. К любительской (также: к массовой, молодежной, ненаучной, интернетной, региональной — и конкретно англоязычной) терминологии мы относим такие понятия как «сиквел» (sequel — продолжение), «приквел» (prequel — рассказ о событиях, предшествующих событиям романа), «ребут, или перезапуск» (reboot), «мэшап» (mashup — смесь с добавлением паранормальных элементов), «реткон» (retcon / retroactive continuity — продолжение, отменяющее некоторые события из оригинала), «параллельный роман, или параллелквел» (parallel novel or parallelquel — роман о событиях, происходивших одновременно с событиями оригинального произведения, но якобы оставшиеся за кадром или вообще «в стороне»), «спин-офф» (spin-off — ответвление), «преемник по духу» (spiritual successor), «спуф» (spoof — мистификация), «ретеллинг» (retelling — пересказ, или переложение), «рехэ-

шинг» (rehashing — переделка), «рефэшенинг» (refashioning — перелицовка), «пересмотр» (revisioning) и пр.

Получается, что массовая игра в соавторство с Диккенсом (принятие на себя роли писателя) дополняется игрой в создание классификаций и номинаций (принятие на себя роли литературоведа). Сегодня в профессиональное диккенсоведение этот поток псевдотерминов еще не проник. Вероятно, не проникнет и в будущем — в силу своей избыточности.

Список литературы Исследования

- 1 Мураткина Е.Л. Традиции «метельного хронотопа» в прозе Толстого // Литературоведческий журнал (ИНИОН РАН). 2010. № 27. С. 27–41.
- 2 Халтрин-Халтурина Е.В. Диптих С.Т. Кольриджа «Кристалль» и милтоновские традиции // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67, № 6. С. 24–37.
- 3 Цимбаева Е.Н. Исторические ключи к литературным загадкам: «Тайна Эдвина Друдра» // Вопросы литературы. 2005. № 3. С. 305–343. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/cimbaeva-istoricheskie-klyuchi.htm> (дата обращения: 23.08.2024).
- 4 A Companion to Sensation Fiction / ed. by P.K. Gilbert. Oxford: Blackwell Publ., 2011. xiii, 665 p.
- 5 Baker R.M. Was Edwin Drood Murdered? Part One & Part Two // Nineteenth-Century Fiction. 1949. Vol. 4, No. 2. P. 111–128; No. 3, P. 221–236.
- 6 Beer J. Edwin Drood and the Mystery of Apartness // Dickens Studies Annual. 1984. Vol. 13. P. 143–191.
- 7 Berridge V. Victorian Opium Eating: Responses to Opiate Use in Nineteenth-Century England // Victorian Studies. 1978. Vol. 21, No. 4. P. 437–461.
- 8 Bleiler E.F. The Names in “Drood” (Part One & Part Two) // Dickens Quarterly. 1984. Vol. 1, No. 3. P. 88–93; No. 4. P. 137–142.
- 9 Burgan W.M. Masonic Symbolism in “The Moonstone” and “The Mystery of Edwin Drood” // Dickens Studies Annual. 1987. Vol. 16. P. 257–303.
- 10 Cox D.R. The Mystery of Edwin Drood: An Annotated Bibliography. New York: AMS, 1998. xxxvi, 669 p.
- 11 Dubberke R. Dickens, Drood, and Redemption: Essays about Charles Dickens’ Unfinished Novel. New York: Vantage Press, 2010. xi, 169 p.
- 12 Duffield H. The Macbeth Motif in Edwin Drood // The Dickensian. 1934. No 30. P. 263–271.

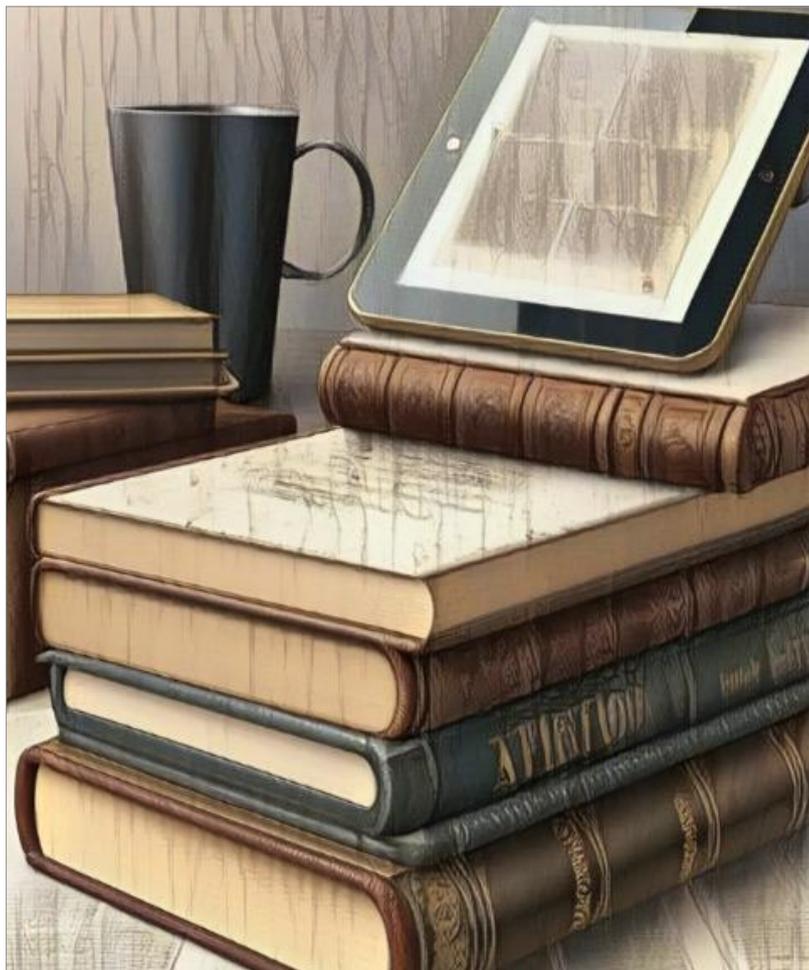
- 13 *Frank L.* News from the Dead: Archaeology, Detection, and “The Mystery of Edwin Drood” // *Dickens Studies Annual*. 1999. Vol. 28. P. 65–102.
- 14 *Gillman S.K., Patten R.L.* Dickens: Doubles: Twain: Twins // *Nineteenth-Century Fiction*. 1985. Vol. 39, No. 4. P. 441–458.
- 15 *Gottschalk P.* Time in “Edwin Drood” // *Dickens Studies Annual*. 1970. Vol. 1. P. 265–272; 297–298.
- 16 *Jacobson W.S.* The Companion to “The Mystery of Edwin Drood.” London: Allen & Unwin, 1986. xvii, 209 p.
- 17 *Matz B.W.* The Mystery of Edwin Drood: A Bibliography // *The Dickensian*. 1911. Vol. 7, No. 5. P. 130–133.
- 18 *Mayes S.* The Great Belzoni, The Circus Strongman Who Discovered Egypt’s Ancient Treasures. London; New York: Tauris Parke Paperbacks, 2003. 344 p.
- 19 *Nicoll W.R.* The Problem of Edwin Drood: A Study in the Methods of Dickens. London: Hodder and Stoughton, 1912. 212 p.
- 20 *Orford P.* The Mystery of Edwin Drood: Charles Dickens’ Unfinished Novel & Our Endless Attempts to End It. Kindle Edition. Barnsley (UK): Pen & Sword Books, 2018. 259 p.
- 21 *Orford P.* The Unfinished Picture: The Mystery of Rosa Bud // *Dickens after Dickens* / ed. by E. Bell. Hestlington (UK): White Rose Univ. Press (University of Leeds, Sheffield & York), 2020. P. 101–116.
- 22 *Park H.* “Going to Wake up Egypt”: Exhibiting Empire in “Edwin Drood” // *Victorian Literature and Culture*. 2002. Vol. 30, No. 2. P. 529–550.
- 23 *Rosenfield C.* The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double // *Daedalus*. 1963. Vol. 92, No. 2. P. 326–344.
- 24 *Stanley J.* Opium and Edwin Drood: Fantasy, Reality and What Doctors Ordered // *Dickens Quarterly*. 2004. Vol. 21, No. 1. P. 12–27.
- 25 *Tracy R.* “Opium Is the True Hero of the Tale”: De Quincey, Dickens, and “The Mystery of Edwin Drood” // *Dickens Studies Annual*. 2009. Vol. 40. P. 199–214.
- 26 *Wing G.* Edwin Drood and Desperate Remedies: Prototypes of Detective Fiction in 1870 // *Studies in English Literature, 1500–1900*. 1973. Vol. 13, No. 4. P. 677–687.

Источники

- 27 *Диккенс Ч.* Тайна Эдвина Друда / пер. с англ. О. Холмской // [Диккенс Ч.] Собр. соч.: в 30 т. / под общ. ред. А.А. Аникста, В.В. Ивашевой. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 27. С. 277–583.
- 28 *Диккенс Ч.* Тайна Эдвина Друда / пер. с англ. // Приложение к «Русскому Вестнику». 1870. № 4–9. URL: http://az.lib.ru/d/dikkens_c/text_1870_the_mystery_of_edwin_drood_rus_vestbik-oldorfo.shtml (дата обращения: 30.05.2024).

- 29 Шекспир У. Макбет / пер. с англ. Ю. Корнеева // [Шекспир У.]. Полн. собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: ГИ «Искусство», 1960. Т. 7. С. 3–100.
- 30 Dickens Ch. The Mystery of Edwin Drood. London: Chapman and Hall, 1870. 190 p.
- 31 Fildes L. Letter to The Times Literary Supplement, November 3, 1905. P. 373.
- 32 Forster J. The Life of Charles Dickens: in 3 vols. London: Chapman and Hall, 1874. Vol. 3. 552 p.
- 33 Kerr O.C. The Cloven Foot, Being an Adaptation of the English Novel “The Mystery of Edwin Drood” by Charles Dickens to American Scenes, Characters, Customs and Nomenclature. New York: Carleton, 1870. 279 p.
- 34 Lang A. The Puzzle of Dickens’s Last Plot. London: Chapman and Hall, 1905. xii, 100 p.
- 35 Rowland P. The Disappearance of Edwin Drood. London: Constable, 1991; New York: St. Martin’s Press, 1992. 176 p.
- 36 Shakespeare W. Macbeth / ed. by S. Clark & P. Mason. London: Bloomsbury Publishing, 2015. 447 p.
- 37 Sheldon G. The Welfleet Mystery <An Outgrowth of Dickens’ Last Work> // New York Weekly. 1885. Vol. 40, Nos. 16–36. URL: <https://dimenovels.org/Item/299/Show> (дата обращения: 24.08.2024).
- 38 Smith H.B. “Sherlock Holmes Solves the Mystery of Edwin Drood” // Munsey’s Magazine. 1924. Vol. 83, No. 3. P. 385–400. URL: https://archive.org/details/sim_munseys-magazine_1924-12_83_3 (дата обращения: 22.06.2024).
- 39 Vase G. A Great Mystery Solved: Being a Sequel to “The Mystery of Edwin Drood”: in 3 vols. London: Remington, 1878. 317, 319, 336 p.

Часть VI



© Э.В. Васильева

Разное



© 2024 г. **К.Ю. Разумахина**

ЧТО ОСТАЛОСЬ ОТ «ДЖЕЙН ЭЙР» ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ
В РОМАНЕ «СРЕДИ ПРОКЛЯТЫХ СТЕН» ЛОРЕН БЛЭКВУД?
ПРИНЦИПЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ ТЕКСТА
В РОМАНЕ-РЕТЕЛЛИНГЕ¹

Аннотация: Роман Лорен Блэквуд «Среди проклятых стен» представлен издательством «МИФ» как фэнтезийный ретеллинг романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр». В статье рассмотрено, какие элементы изначального текста были сохранены, какие видоизменены, какие являются порождением воображения автора. Благодаря проведенному сопоставительному анализу текстов, сделаны выводы о принципах построения романа-ретеллинга.

Ключевые слова: ретеллинг, роман, Ш. Бронте, «Джейн Эйр», Блэквуд.

Информация об авторе: Ксения Юрьевна Разумахина — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы РГПУ им. А.И. Герцена, младший научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Русская классика: аксиологические основы и мировой контекст» РГПУ им. А.И. Герцена, набережная реки Мойки, д. 48; 191186 Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7331-740X>

E-mail: razumakhina.kseniya@inbox.ru

Для цитирования: Разумахина К.Ю. Что осталось от «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте в романе «Среди проклятых стен» Лорен Блэквуд? Принципы моделирования текста в романе-ретеллинге // Английская классическая литература в ми-

¹ Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастись. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В.Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

ровой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 343–350. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-343-350>

© 2024. **Kseniya Y. Razumakhina**

WHAT'S LEFT OF *JANE EYRE* BY CHARLOTTE BRONTË IN
WITHIN THESE WICKED WALLS BY LAUREN BLACKWOOD?
TEXT CONSTRUCTION WAYS IN A RETELLING NOVEL

Abstract: Lauren Blackwood's novel *Within These Wicked Walls* is presented by Russian "MIF" Publishing as a dark fantasy retelling novel of Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre*. The article considers the research of construction Blackwood's novel: which elements of the original text have been preserved, which have been modified, which is a product of the author's imagination. With the help of the comparative analysis of texts the ways of constructing a retelling novel.

Keywords: retelling, novel, Ch. Brontë, *Jane Eyre*, L. Blackwood.

Information about the author: Kseniya Y. Razumakhina, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Foreign Literature, Herzen State Pedagogical University; Junior Research Fellow, Research Laboratory "Russian Classics: Axiological Foundations and World Context", 48, Moika Emb., 191186 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7331-740X>

E-mail: razumakhina.kseniya@inbox.ru

For citation: Razumakhina, K.Y. "What's left of *Jane Eyre* by Charlotte Brontë in *Within These Wicked Walls* by Lauren Blackwood? Text Construction Ways in a Retelling Novel." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 343–350. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-343-350>

Современные российские издательства активно выпускают книги, определенные как ретеллинг. Под ретеллингом в данной работе будет пониматься следующее: жанр или принцип изложения, в котором или при котором за основу берется некое ранее существовавшее произведение или его элементы и рассказывается в соответствии с художественным замыслом

нового автора [3, с. 35]. Интерес читательской аудитории к романам-ретеллингам можно объяснить тем, что современные авторы обращаются к известным, популярным и любимым историям и героям. Этот интерес и породил такие явления в кинематографе и в литературе, как приквел, сиквел и спин-офф. Приквел рассказывает о событиях, предшествующих; сиквел — о событиях последующих; спин-офф — о событиях, связанных со второстепенными персонажами [2, с. 32].

Если такие явления, как сиквел, приквел, спин-офф «перекочевали» из сферы кинематографа в литературу и здесь обосновались, то такое понятие, как ретеллинг, относительно недавно начало претендовать на свою самостоятельность.

Был проведен анализ активно издаваемых на российском книжном рынке произведений, которые сами издательства (АСТ, Манн, Иванов, Фербер (далее «МИФ»), Эксмо, Corpus) относят к жанру ретеллинга, указывают его на обложках, озглавливают книжные серии. На основе изданных и переиздаваемых российскими издательствами в последние пять лет произведений определены следующие источники, являющиеся основой для ретеллинга:

1. Мифы («Дитя Афины» Х. Линн, «Пряжа Пенелопы» К. Норт, «Сердце Ведьмы» Ж. Горничек).

2. Сказки:

2.1. Авторские («Тьма в хрустальной туфельке» Дж.Дж. Харвуд, «Дорогая Венди» Э.К. Уайз, серия «Лунные хроники» М. Мейер (напр., «Киберзолушка»)).

2.2. Народные («Невеста Ноября» Л. Арден).

2.3. Диснеевские интерпретации этих сказок («История злодейки с разбитым сердцем» С. Валентино о Круэлле де Виль).

3. Классические произведения («Мое имя Офелия» Л. Кляйн, «Среди проклятых стен» Л. Блэквуд).

Немецкий философ Рудольф Герман Лотце отмечал склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической переработке (цит. по: [1]). И хотя «величие» нынешних творцов может быть поставлено под сомнение, тенденция сохраняется.

В качестве иллюстрации применения данных принципов был выбран роман американской писательницы ямай-

ского происхождения Лорен Блэквуд «Среди проклятых стен» (*Within These Wicked Walls*, 2021), переведенный Светланой Дороховой и изданный на русском языке издательством «МИФ» в 2022 г. На англоязычных и русскоязычных обложках книги сразу сообщается о связи романа Блэквуд с романом Шарлотты Бронте «Джейн Эйр»: «Темный фэнтезийный ретеллинг “Джейн Эйр”» [6, обложка]. Оформление обложки и аннотация, в которой содержится упоминание имени одного из ключевых героев, Рочестера, уже начинают воздействовать на читателя, формируя горизонт ожидания. Как пишет Х.-Р. Яусс, «новый текст вызывает у читателя <...> известный по прошлым текстам горизонт ожиданий и правил игры, которые могут затем варьироваться, корректироваться, сменяться или же только воспроизводиться» [4]. В данном случае многие из этих ожиданий впоследствии окажутся обмануты.

Роман начинается с приезда дебтеры Андромеды, от чьего лица, подобно Джейн Эйр, и ведется повествование, в новую для нее локацию, замок посреди пустыни, с целью избавить это место от проклятия (Сглаза). Дебтера для художественного мира романа — представительница церкви, выполняющая обряды очищения, часто опасные для жизни. В приезде Андромеды узнается приезд Джейн Эйр в Тернфилд. Именно эту часть романа Бронте Блэквуд кладет в основу своего произведения.

Имя героини отсылает к древнегреческой мифологии. По словам Блэквуд, в каждом своем романе она обязательно наделяет одного из персонажей именем из греческой мифологии [8]. Также Блэквуд объясняет выбор имени для героини происхождением мифологической Андромеды — она царевна Эфиопии. Автору важна скрытая в этом обстоятельстве национальная идентичность. В тексте романа сама героиня поясняет происхождение своего имени его связью с растением, болотным розмарином (*Andromeda polifolia*). Судьба Андромеды противоположна судьбе ее мифологической тезки, «девы в беде», спасенной Персеем. Андромеда у Блэквуд способна сама себя защитить и постоянно стремится доказать свои профессионализм и независимость.

Между Андромедой и Джейн можно обнаружить ряд сходств, обе они религиозны, стремятся к свободе, одиноки. Одиночество Андромеды выражается в ее внутренних диалогах с собой. В переведенном тексте эти реплики выделены курсивом: *«Ты не можешь украсть у него серебро, Анди. Он платит тебе доста-*

точно много, чтобы стоило становиться воровкой. Тем более Бог видит все» [6, с. 46]. Джейн, чье образование, подобное образованию ее создательницы, имело важную религиозную составляющую, в своих рассуждениях тоже обращается к богу: «Остается только молить Бога, чтобы миссис Фэрфакс не оказалась второй миссис Рид» [7, с. 100]. В обоих случаях присутствие бога является неотъемлемой частью жизни этих героинь.

Мир романа Блэквуд наполнен магией и сверхъестественными явлениями. Присутствие магии в ретеллинге можно назвать распространенным приемом создания художественного мира, помогающим упростить объяснение происходящего, ведь с вмешательством магии не остается ничего невозможного. Хотя Блэквуд в интервью признается, что тяготеет к традиции готического романа, для которого также свойственно присутствие сверхъестественного, все же основной причиной, привлечший внимание Блэквуд к этому роману стало обнаружение в нем темы расизма. Тема расизма была замечена в истории Берты Антуанетты Мэйсон, скрываемой жены Рочестера. По своему происхождению Берта — ямайская креолка, ее же положение в доме сына богатого плантатора воспринимается как ущемление ее прав. О тяготах жизни этой героини поведала Джин Рис в романе «Антуанетта» (*Wide Sargasso Sea*, 1966), который можно охарактеризовать как приквел к роману Бронте «Джейн Эйр».

У Блэквуд в доме Рочестера нет скрываемой в доме супруги, но есть иная загадочная фигура, служанка Саба. При первой встрече Андромеда задается вопросом, не женили это Рочестера. Тайна положения Сабы в доме впоследствии будет раскрыта. Присутствие тайны в романе также отсылает к готической традиции, ведь тайна составляет основу готического романа.

Подобные подмены читательских ожиданий присутствуют в ряде сцен, с одной стороны, легко узнаваемых, с другой, отодвигающих читателя от литературного прототипа. Так, во время первого появления Андромеды в доме, ее встречает экономка Пегги. Эта сцена может быть соотнесена с приездом Джейн в Тернфилд и ее первой встречей с миссис Фэрфакс, однако Пегги оказывается вовсе не такой доброжелательной управляющей, а скорее схожа с грубой служанкой Грейс Пул. Дружелюбием миссис Фэрфакс наделен другой персонаж, молодой секретарь Рочестера, Эсджей. Очередной подменой является сцена знакомства Эсджея с Андромедой, которого ге-

роиня ошибочно примет за своего нанимателя, подобно тому, как Джейн принимает миссис Фэрфакс за хозяйку Тернфилда.

Фамилия Рочестера, уже заявленная в аннотации к книге, также является соединяющим звеном с романом Бронте, его визитной карточкой. Однако Блэквуд вносит в этот образ существенные изменения. Кроме фамилии Магнусу Рочестеру достанутся некоторые черты своего предшественника: довлеющая над ним тайна его семьи, причиняющая ему боль; упрямство и манера прямо выражать свои мысли; внезапная заинтересованность в своей новой подчиненной, не выполняющей все его прихоти, в отличие от остальных обитателей и визитеров его жилища. Существенно отличает Магнуса от Эдварда красота и молодость первого. Дистанция между Магнусом и Андромедой, как и между Джейн и Эдвардом, создается разницей в их социальном положении. Интерес Блэквуд к роману Бронте «Джейн Эйр» был вызван романтической динамикой отношений Джейн и Рочестера: «Две души переплелись, но оба невероятно упрямы...» (Перевод мой. — К. Р.) [8]. Так писательница определяет сложные взаимоотношения этих героев, таким образом старается выстроить связь между своими версиями этих героев.

Два жанра, определяющие развитие событий романа — дарк фэнтези (темное фэнтези) и любовный роман. Если дарк фэнтези определяется по присутствию магии и попыткам вызвать у читателя чувство ужаса [5], то черты любовного романа можно обнаружить в формульных сюжетных решениях. К ним можно отнести следующие: недопонимание при первой встрече главных героев, любовный треугольник, безответная любовь, расставание в прошлом и т. п. Шаблонность любовных романов содержится и в системе персонажей: все основные действующие лица красивы, второстепенные же обладают заурадной внешностью. Джейн Эйр — не красавица, своей героиней Шарлотта Бронте стремилась доказать, что можно обрести счастье вне зависимости от внешнего вида. В современном мире границы красоты стерты, предположительно, по этой причине Блэквуд наделяет свою героиню чертой, неоспоримо искажающей ее лицо, — шрамом, — как линией, перечеркивающей неудачный набросок. Эта бросающаяся деталь внешности — повод для комплекса Андромеды, из которого произрастает ее враждебность к окружающим. Ведь именно при попытке оказать помощь незнакомому ребенку она и обрела свой боевой отличительный знак.

Таким образом, Блэквуд заимствует из романа «Джейн Эйр» образы персонажей, внося в них изменения в соответствии со своей интерпретацией и художественным замыслом. Соблюдается ряд узнаваемых сцен: приезд, знакомство, появление соперницы, ночное спасение героиней героя, гадание. При этом, попутно подменяя в них героев и их функции, Блэквуд помещает свой замысел в новый художественный мир дарк фэнтези, тем самым расширяя возможности происходящего. В центре замок — локация, характерная для готической традиции. Замок наполнен призраками и ужасами, угрожающими всем в нем находящимся. Присутствуют элементы любовного романа в событиях и в системе персонажей.

Роман Бронте «Джейн Эйр» в художественном мире Блэквуд получает материальное воплощение. Книга хранится в библиотеке Магнуса и обрушивается на голову Андромеды, когда та пытается справиться с Воплощением (призраком): «Посмотрела на верхний колонтитул, где заголовок соседствовал с номером страницы. “Джейн Эйр”. Не читала эту книгу, но слышала, что это роман. И видимо, довольно выдающийся, раз параграф был обведен красной линией, широкой и неровной, будто бы сделали это пальцем. *Когда нас бьют без причины, мы должны отвечать ударом на удар — я уверена в этом, — и притом с такой силой, чтобы навсегда отучить людей бить нас*» [6, с. 150]. Эта цитата является квинтэссенцией характера Андромеды, а также указывает на ее связь со своим литературным прототипом.

Сходство романов Бронте и Блэквуд и в их счастливых финалах. Стечение обстоятельств и действия самих героинь приводят к достижению поставленных ими перед собой целей, а также обретению счастья со своими возлюбленными.

Таким образом, помимо сходств и различий, обнаруженных в романе-основе Бронте «Джейн Эйр» и в романе-ретеллинге Блэквуд «Среди проклятых стен», можно выявить следующие принципы моделирования ретеллинга:

1. Использование известных персонажей и их историй.
2. Новая интерпретация известных произведений, мотиваций персонажей.
3. Изменение жанра на один из популярных (детектив, любовный роман, триллер, фэнтези и т. п.).
4. Использование узнаваемых ключевых сцен.
5. Изменение художественного мира изначального произведения (места, времени и т. п.).

Большая часть выделенных принципов связаны с моментом узнавания, знакомством читателя с произведением, легшим в основу ретеллинга. При создании ретеллинга могут использоваться как один из перечисленных, так и сразу несколько принципов. Автор ретеллинга тесно взаимодействует с текстом-основой, заимствуя необходимые ему фрагменты, подстраивая их под нужды своего замысла.

Список литературы Исследования

- 1 *Веселовский А.Н.* О методе и задачах истории литературы как науки // Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0030.shtml (дата обращения: 10.05.2023).
- 2 *Разумахина К.Ю.* Особенности приквела на примере романа Майкла Ферриса Смита «Ник» // Мотив, фабула, сюжет в литературе и искусстве: мат. всероссийской научн. конф. с междунар. участием. Санкт-Петербург, 23 апреля 2022 г. СПб: Лема, 2022. С. 32–34.
- 3 *Разумахина К.Ю.* Роман-ретеллинг в современной литературе на примере романа Нги Во «Избранные и прекрасные» // Литература как развивающаяся система: мат. всероссийской научн. конф. с междунар. участием. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 22 апреля 2023 г. СПб.: Лема, 2023. С. 35–37.
- 4 *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84. URL: <https://www.web-lit.net/writer/14437/book/62670/..robert/..literaturyi.../read/3> (дата обращения: 10.05.2023).
- 5 *The Encyclopedia of Fantasy* / ed. by J. Clute, J. Grant. London: Orbit, 1999. 1076 p.

Источники

- 6 *Блэквуд Л.* Среди проклятых стен / пер. с англ. С. Дороховой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. 384 с.
- 7 *Бронте Ш.* Джейн Эйр / пер. с англ. И. Гуровой. М.: АСТ: Астрель, 2010. 756 с.
- 8 *Kennedy G.* Interview with Lauren Blackwood. December 16, 2021. URL: <https://www.pinereadsreview.com/blog/interview-with-lauren-blackwood/> (дата обращения: 10.05.2023).



© 2024 г. **Е.В. Кузнецова**

КОМЕДИЯ Н. ТЭФФИ «ЦАРИЦА ТАИР» КАК ПАРОДИЯ НА «САЛОМЕЮ» О. УАЙЛЬДА¹

Аннотация: В статье рассматривается одноактная пьеса Н. Тэффи «Царица Таир» (1912) в контексте пародийной рецепции трагедии О. Уайльда «Саломея» (1891). В результате сравнения ряда сюжетных ходов, системы персонажей, стилистики и идейного содержания данных пьес можно сделать вывод, что русская писательница отталкивается от схемы Уайльда, но видоизменяет ее смысловой посыл и пафос. Она комически обыгрывает любовную коллизию «Саломеи», а также заостряет внимание на «Танце семи покрывал», который превратился к рубежу 1910-х гг. в популярный номер. Эротический танец, несущий смерть, становится средством спасения, а inferнальная красавица — ловкой интриганкой, достигающей полного успеха. Мы видим движение писательницы к образу жизнерадостной плутовки, которая выступает травестийным двойником декадентской роковой фемининности.

Ключевые слова: Н. Тэффи, О. Уайльд, образ Саломеи, драма, комедия, пародия, рецепция.

Информация об авторе: Екатерина Валентиновна Кузнецова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: katkuz1@mail.ru

¹ Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастиш. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В.Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

Для цитирования: Кузнецова Е.В. Комедия Н. Тэффи «Царица Таир» как пародия на «Саломею» О. Уайльда // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 351–360. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-351-360>

© 2024. **Ekaterina V. Kuznetsova**

N. TEFFY'S COMEDY *QUEEN TAIR* AS A PARODY
TO O. WILDE'S *SALOME*

Abstract: The article examines N. Tefy's one-act play *Queen Tair* (1912) in the context of the parody reception of O. Wilde's tragedy *Salome* (1891). As a result of comparing the plot scheme, the system of characters, the style and ideological content of these plays, it can be concluded that the Russian writer starts from Wilde's scheme, but modifies its semantic message and pathos. She plays the love collision of *Salome*, and also focuses on the "Dance of the Seven Veils", which turned into a popular number by the turn of the 1910s. An erotic dance that brings death becomes a means of salvation, and an infernal beauty becomes a clever schemer who achieves complete success. We see the writer's movement towards the image of a cheerful cheat, who acts as a travesty double of decadent femme fatale.

Keywords: N. Tefy, O. Wilde, the image of Salome, drama, comedy, parody, reception.

Information about the author: Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: katkuz1@mail.ru

For citation: Kuznetsova, E.V. "N. Tefy's Comedy *Queen Tair* as a Parody of O. Wilde's *Salome*." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 351–360. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-351-360>

Пародирование — весьма распространенный способ осмысления того или иного произведения, ставшего литературным феноменом. Создание пародии не означает обязательно высмеивание и низвержение прецедентного текста, наоборот, зачастую это комплимент автору, порвавшему стереотипы и шаблоны, а также прием, направленный на принятие новаторского текста, его культурную адаптацию. Чаще всего в случае литературного оммажа мы сталкиваемся не с пародией в узком смысле слова, а с пародийным планом внутри произведения, имеющего и свое собственное содержание. Такое произведение способно восприниматься и вне связи с прототипом, а при забывании пародийного контекста продолжает жить в культуре и вызывать читательский интерес. Однако «узнавание» второго плана усиливает художественный эффект и позволяет глубже понять замысел автора.

Трагедия О. Уайльда «Саломея» (1891) стала тем самым культурным феноменом, всколыхнувшим литературный и театральный мир как в Европе, так и в России, вызвавшим к жизни яркие постановки, подражания, интерпретации, музыкальные и кинематографические адаптации (в том числе, пародийные)². В данной статье мы обратимся к малоизвестному драматическому произведению Надежды Тэффи в восточном стиле «Царица Таир» с подзаголовком «Приключение ассирийское», которое проанализируем в аспекте иронических перекличек с трагедией Уайльда. Сопоставление данных произведений еще не привлекало внимания исследователей, однако оно представляется интересным с точки зрения кросс-культурных взаимодействий.

Пьеса была написана в 1912 г. (опубликована в 1913 г.) и отражает процесс переосмысления заданных английским писателем нарративов, прежде всего — его вариации роковой женщины: эротичной и фанатичной восточной красавицы, несущей смерть себе и всем, кто ее полюбит. Прошло двадцать лет с момента создания уайльдовской «Саломеи» и восточные реалии с грозным царем, не владеющей собой от любви и преступающей закон царевной, с преданными рабами и рабынями становятся для русской писательницы источником комических коллизий и веселого смеха.

² Подробнее о рецепции пьесы Уайльда и о ее влиянии на культуру модерна см. [3; 4; 5; 7; 9; 10; 11].

По сюжету комедии молодая восточная царица Таир постоянно изменяет своему супругу, обедневшему царю Элама с бесконечно длинным именем «Назир-Габал-Ассур-Ил-Бил и прочее», с красивыми рабами. Во время очередного, одиннадцатого по счету адюльтера, царь застаёт жену врасплох и приговаривает её и раба к казни. Но пока время казни не пришло, Назир-Габал занят размышлениями, как ему добыть недостающие пять талантов для уплаты дани царю Урхаму. Во время этих раздумий, которые сопровождаются комическим совещанием с волхвом, царю докладывают о прибытии знаменитой танцовщицы из Урарту, которая готова развеять его тоску и станцевать перед ним за один талант. Царь сначала скупится, но потом оплачивает танец. Заинтриговав повелителя, танцовщица, скрывающая свое лицо под покрывалом, просит еще талант за продолжение танца и таким образом выманивает у него все пять талантов. Царь, оставшийся совсем без денег, приходит в отчаяние, тогда танцовщица возвращает ему серебро в обмен на осужденного красавца-раба, и восхищенный ее добротой царь нарекает танцовщицу своей женой. После этого она откидывает покрывало, и оказывается, что это была сама царица Таир, которая в очередной раз провела своего супруга. Теперь он не может ее казнить, так как дважды сочетался с ней браком, а провинившегося раба умертвить также нельзя, так как он сам продал его жене. В финале пьесы хитроумная царица обещает хранить супругу верность, но произнося слова клятвы, она снова стремится поцеловать молодого раба.

Если присмотреться, то в основе пьесы лежит переименованная сюжетная схема пьесы Уайльда: любовный треугольник между Саломеей, тайно влюбленным в нее царем Иродом и пророком Иоканааном трансформируется в треугольник царь Назир-Габал — царица Таир — красавец-раб. Как и в «Саломее» развязка конфликта в пьесе Тэффи наступает после исполнения главной героиней зажигательного танца (кульминация пьесы), в результате которого она получает от обольщенного царя все желаемое. Аллюзией на Уайльда является не только сам танец, как способ добиться женщиной своей цели, но и конкретное упоминание «Танца семи покрывал», за исполнение которого Саломея, по версии Уайльда, и получила голову Иоканаана. Обсуждению танца у Тэффи посвящен целый диалог:

Царь. Ну, лестью ты со мной ничего не сделаешь. Утоли мою душу пляской, ибо душа моя тоскует. Сегодня приговорил я к смерти любимую жену мою и вот до сих пор не могу забыть ее, до сих пор, а ведь уж скоро вечер. Это даже удивительно! Только об одном прошу тебя, *не пляши ты танец семи покрывал*, потому что опротивел он всем до тошноты и пляшут его нынче по всем кафе-шантанам, да простят мне боги мой анахронизм.

Танцовщица. О, нет, повелитель. Да и как могла бы я *плясать танец семи покрывал*, когда на мне только одно [12, с. 97] (курсив мой — Е. К.).

Слова о том, что Танец семи покрывал всем опротивел до тошноты, можно расценить как иронический намек на современный Тэффи репертуар развлечений кабаре и артистических кафе, где часто исполнялся подобный танцевальный номер в различных интерпретациях, а также и на высокое искусство модерна, бредившее этим сценическим номером в течение нескольких десятилетий. Сам Уайльд только называет фатальный танец (“Dance of the Seven Veils”), но не дает его описания, предпочитая фигуру умолчания. Отсутствие авторских ремарок и провокационное название породили множество толкований и версий, так или иначе связанных с обнажением³.

Своя «танцовщица Саломеи» появилась и в России. Летом 1908 г. в Швейцарии М. Фокин поставил танец для И. Рубинштейн, которая мечтала исполнить роль дочери Иродиады [8, с. 121]. Рубинштейн готовила постановку «Саломеи» (музыка А. Глазунова, режиссура Вс. Мейрхольда) на собственные средства и должна была сыграть этот частный спектакль в Михайловском театре 3 ноября [1, с. 54]. Но выступление не состоялось. 20 декабря 1908 г. на вечере художественных танцев в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории она все же воплотилась в Саломею и исполнила Танец семи покрывал (под названием «Восточный танец»), придуманный для нее Фокиным (постановщик номера Вс. Мейерхольд). Танцовщица выходила, закутанная в покрывала, и плясала, разворачивая

³ Назовем лишь самые известные постановки, включавшие знаменитый танец: французская постановка 1896 г. с Линой Мюнт, опера Р. Штрауса «Саломея» (1905), танцевальное шоу М. Аллан «Видение Саломеи» (1906).

с помощью невольниц в пластическом танце одну за другой легкие ткани. В конце танца на полуобнаженной актрисе оставался полупрозрачный костюм, сплошь украшенный рядами цветных бус, сшитый по эскизу Л. Бакста [1, с. 66].

Тэффи, возможно, видела фокинскую версию «Танца семи покрывал», а также, скорее всего, ей были знакомы бульварные версии танца, исполнявшиеся в кабаре и артистических кафе. Помимо этого она присутствовала на генеральной репетиции спектакля «Царевна» по пьесе Уайльда, поставленного Н. Евреиновым для Театра Комиссаржевской в 1908 г., и запрещенного к показу цензурой [4, с. 93; 11]. Кульминацией спектакля также был танец, в течение которого Саломея постепенно сбрасывала покрывала, а сам спектакль был выдержан в стилистике гротеска (яркий неестественный грим и футуристические костюмы, игра света, необычные декорации и т. д.).

Таким образом, ироническое упоминание этого номера в комедийной пьесе Тэффи уже подводит черту под заметной культурной тенденцией своего времени (танцевальная эротика на сцене) и *высмеивает явление, из новаторского превратившееся в клише*. Ироническому обыгрыванию подвергается не только конкретный танец, но и символистский образ таинственной «женщины под покрывалом» или «женщины под вуалью», столь актуальный, например, для поэзии А. Блока, и в целом — декадентский мотив эротической, гипнотизирующей женской пляски, за которую мужчина готов отдать все, что угодно. Если в подлинной трагедии «Саломея» это была жизнь человека, то в комедии «Царица Таир» — это какие-то пять талантов серебра, которых недостаточно даже для уплаты дани.

Можно сказать, что Тэффи переворачивает с ног на голову трагический конфликт Уайльда и травестирует модернистский миф об inferнальной и mortalной фемининности: чувственный танец исполняется царицей Таир не для того, чтобы подобно Саломее соблазнить отчима, погубить чужую жизнь и свою собственную, а для того, чтобы спастись от наказания, очаровав и обманув своего глупого супруга. Смертельный танец становится средством спасения, а демоническая женщина — изворотливой и жизнерадостной плутовкой. Тэффи также снижает также уайльдовский мотив порочного, непреодолимо притягательного поцелуя: царица Таир в финале целует не мертвую окровавленную голову, а красивого раба.

Под покровом восточного антуража Тэффи создает типичную салонную комедию, основу любовной интриги которой составляет некий обман, основанный на переодевании, неузнавании или недоразумении, на обыгрывании традиционных ролей (типажей) и сюжетных ходов. Страсти героев неглубоки и карикатурны, грозный царь оказывается недалеким рогоносцем, порочная страсть — домашним развлечением с рабом, а счастливый финал венчает несложную коллизию. Обаяние пьесы заключается не столько в сюжете, сколько в остроумных диалогах персонажей:

Царь. Пиши, Гумбаба! Пиши и немедленно обожги кирпич — пусть потомство знает о страданиях великого Назир-Габала. Вот завтра чуть свет прийдет Урхам-царь Халдейский своих гонцов за данью, за десятью талантами. И, если я не заплачу ему, то этот самый Урхам способен будет на всякое урхамство. Он прямо будет бить меня по морде... (*Спохватившись, Гумбабе*). Гумбаба!

Писец. Держу резец...

Царь. Про морду не пиши; про морду не надо. Вместо «морда» напиши просто «величественная внешность». И «бить» тоже не надо. Напиши так: «почтительно прикоснется к моей величественной внешности». (*Опускает голову, вздыхает*). Гм!.. Почтительно прикоснется!.. Несчастный я! Мудрый и несчастный!.. Волхв! Помоги мне!

Волхв. Дозволь взглянуть на звезды, о великий, и я все предреку тебе.

Царь. Предрекать тут нечего. Тут нужно просто раздобыть пять талантов и баста. Прочти какое-нибудь заклинание, попроси богов. <...>

Волхв. Нет. Из этого ничего не выйдет. Взаимы боги не дадут.

Царь. Хоть бы ломбарды были, так я бы заложил свои браслетки. Трудно жить древнему человеку. Ну, придумай что-нибудь [12, с. 91–92].

Восточный колорит пьесы и место действия — еще одна отсылка к Уайльду. Но Тэффи не стремится воспроизвести его пышную стилистику, речь героев осовременена. Можно сказать, что классические способы создания юмористического эффекта (языковые каламбуры, например, «Урхам способен будет на всякое урхамство», несоответствие высокого рече-

вого стиля и бытовой ситуации, привнесение в текст несоответствующих эпохи реалий, например, «ломбарды») используются писательницей для иронического переосмысления трагедии «Саломея». Комического эффекта она добивается не за счет еще большего усиления трагических аффектов и доведения их до абсурда, а за счет обытовления модернистской трагедии и превращения ее в водевиль. Причем пародированию подвергается не только Уайльд, а псевдоисторичность и условность театральных пьес «в восточном духе», характерных для русской сцены, шаржированность их персонажей, гиперболизация чувств и страстей.

Возникновение пародийной рецепции «Саломеи» Уайльда весьма закономерно, так как Тэффи несомненно была знакома с традицией русской театральной пародии, которая особенно ярко проявилась в эпоху модернизма. М.Я. Поляков описывает этот процесс следующим образом:

В конце первого десятилетия XX века широкое распространение и на Западе и в России приобретает театр пародии и гротеска, хотя театры пародии, гротеска, конферанса, литературной шутки и политического намека, импровизации и парадокса были весьма давней традицией. Для России в особенности. Пародия сопровождает жизнь русского театра буквально с первых дней его существования [6, с. 6].

Еще в 1864 г. Аполлон Григорьев так рисовал картину современного ему театра: «А что же такое этот так называемый “театральный мир”, как не вместилище великой плесени и рутины, не вечное убежище всяких, вырабатывающих ржанье трагиков, всяких вавилонских “принцесс” и соответственных им ассирийских принцев, и всяких завывающих хохлы и лоснящих физиономии жен-премьеров?» (курсив мой — Е. К.) [2, с. 245]. Замечание Григорьева о «вавилонских “принцессах”» и «ассирийских принцах» как о набивших оскомину театральных типажах еще XIX в. свидетельствует о том, что остроумная комедия Тэффи метила не только в Уайльда, а по сути являлась *собрательной пародией на театральные штампы*.

Гротеск «Царевны» Евреинова и добродушная ирония Тэффи подчеркнули и довели до предела искусственность и нарочитость образа уайльдовской Саломеи, его полемическую заостренность, антиженственность по отношению к

традиционной фемининности, чрезмерность эмоциональных проявлений. Как любой вызов, inferнальная женщина была хороша на фоне других пресных женских героинь, но она не смогла поглотить, вытеснить или заменить иные образы фемининности. Если андрогинная интерпретация Евреинова совсем порывает с жизнеподобием, стремясь стать воплощением чистой идеи разрушительной страсти, то вариация Тэффи, наоборот, «приземляет» образ восточной танцовщицы, возвращая его к истокам, погружая в жизненную коллизию⁴. Пародия Тэффи знаменует определенную усталость от образа роковой женщины.

Намеренные или невольные пародийные интерпретации «Саломеи» существовали параллельно с трагедийным образом и не отменяли его значимости в культурной жизни эпохи. Провозглашенные посредством декадентской Саломеи активность, чувственность, эротичность, настойчивость и субъектность женщины не исчезают и в ее пародийных версиях, расширяя нормативные представления о женственности.

Список литературы Исследования

- 1 Борзенко В. Ида Рубинштейн. М.: Искусство-XXI век, 2019. 312 с.
- 2 Григорьев Ап. Русский театр в Петербурге // Эпоха. 1864. № 6. С. 244–256.
- 3 Добротворская К. Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 134–142.
- 4 Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без границ. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 91–121.
- 5 Нежинская Р. Саломея: образ роковой женщины, которой не было. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 256 с.
- 6 Поляков М.Я. Русский театр в кривом зеркале пародии // Русская театральная пародия XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 6–38.
- 7 Тарышкина Е. Сюжет Саломеи–Иродиады в литературе 19 — начала 20 в. // *Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*. Katowice, 1995. С. 82–98.
- 8 Фокин М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- 9 Bentley T. *Sisters of Salome*. New Haven; London: Yale University

⁴ Возможно, на образ царицы Таир в комедии Тэффи повлиял образ умной и изворотливой царевны Шахерезады из арабских сказок «Тысячи и одной ночи», которая также спасает свою жизнь, манипулируя любопытством жестокого шаха.

- Press, 2002. 223 p.
- 10 *Donohue J.* Distance, death and desire in *Salome* // The Cambridge Companion to Oscar Wilde / ed. by P. Raby. Cambridge (U.K.); New York: Cambridge University Press, 1997. P. 118–142.
- 11 *Showalter E.* *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle.* London: Viking, 1991. 242 p.

Источники

- 12 *Тэффи.* Царица Таир // [Тэффи, Язвицкий В.Я.] Храм Солнца: фантастические пьесы Тэффи и В. Язвицкого. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2016. С. 85–101.



© 2024 г. А.А. Могиш

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО СЮЖЕТА О СИНЕЙ БОРОДЕ В РАССКАЗЕ ДЖ. АПДАЙКА «СИНЯЯ БОРОДА В ИРЛАНДИИ»¹

Аннотация: В данной статье рассматривается сказка о Синей Бороде в классической и современной интерпретациях. Проведенное исследование показывает, как меняется суть волшебной истории при прочтении традиционного сюжета в произведении конца XX века на примере рассказа Дж. Апдайка «Синяя Борода в Ирландии». В постмодернистской парадигме фабула может меняться до неузнаваемости, тем не менее, не теряя своей композиции: форма остается прежней, а содержание подвергается новому переосмыслению. Классическая сказка по-прежнему обучает и исцеляет, но с некоторой долей иронии и готической эстетики. Смыслы смещаются не к общепринятым этическим нормам, а к современной амбивалентной дидактике, утверждая те ценности, которые близки обществу рубежа столетий.

Ключевые слова: Синяя Борода, жена, супружество, сказка, мифологический образ, Джон Апдайк, постмодернизм, амбивалентность, трансформация сюжета.

Информация об авторе: Александра Александровна Могиш — аспирант, Институт иностранных языков, Московский городской педагогический университет, Малый Казенный пер., д. 5Б, 105064 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-5495-4531>

E-mail: kamik6@yandex.ru

¹ Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастись. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В. Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р. Ненарокова).

Для цитирования: Могиш А.А. Особенности трансформации классического сюжета о Синей Бороде в рассказе Дж. Апдайка «Синяя Борода в Ирландии» // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 361–368. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-361-368>

© 2024. **Alexandra A. Mogish**

FEATURES OF THE CLASSIC PLOT TRANSFORMATION ABOUT
BLUEBEARD IN THE STORY *BLUEBEARD IN IRELAND* BY
J. UPDIKE

Abstract: The article deals with the tale of Bluebeard in classical and modern interpretations. The conducted research shows how the essence of the magic story changes from the traditional plot into a story of the late twentieth century *Bluebeard in Ireland* by J. Updike. In the postmodernist paradigm, the storyline can change beyond recognition without losing its composition: the form remains the same, and the content undergoes a new rethinking. The classic fairy tale still teaches and heals, but with a certain amount of irony and Gothic aesthetics. The meanings shift not to generally accepted ethical norms, but to modern ambivalent didactics, asserting those values that are close to the society of the turn of the century.

Keywords: Bluebeard, wife, matrimony, fairy tale, mythological image, John Updike, postmodernism, ambivalence, plot transformation.

Information about the author: Alexandra A. Mogish, PhD student, Institute of Foreign Languages, Moscow City University (MCU), Maly Kazenny Lane, 5B, 105064, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-5495-4531/>

E-mail: kamik6@yandex.ru

For citation: Mogish, A.A. “Features of the Classic Plot Transformation about Bluebeard in the Story *Bluebeard in Ireland* by J. Updike.” *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 361–368. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-361-368>

Одной из особенностей мировосприятия, которая объединяет новых модных писателей, является способность варьировать интерпретации различных культурных кодов для модернизации устоявшихся литературных жанров. Любой элемент художественного текста можно переставить в другой контекст и посмотреть, как он будет себя проявлять в новой картине мира, которая «смоделирована как система координат» [1, с. 17]. Такому преобразованию подвергается литературная сказка в пересказе и переосмыслении современных писателей. Интересно, что расцвет использования мифов и архетипов в своих произведениях проявился именно у авторов-постмодернистов. Они смешивают стили, играя языком, дают новое воплощение давно известным сказкам, сочиняют новую реальность, в которой можно показать то, что происходит сейчас.

Следуя архаичным представлениям, многие известные сказочные образы могут раскрываться по-новому. Например, Красная Шапочка не просто несет бабушке пирожки и встречается на лесной тропинке волка. Возможно, так реализовывался в тексте древний обряд принесения девушек в жертву тотемному животному племени, чтобы сохранить общее благосостояние. А может быть, это более древнее изложение сюжета о похищенном солнце. Есть много мифов на эту тему, в которых ежевечерний закат солнца символически трактуется как похищение, съедение, а потом спасение и возвращение на небосклон светила («красное солнышко») в виде рассвета. То, что случилось с Белоснежкой, можно также интерпретировать иначе. По всей видимости, она участвует в процессе инициации молодых неофитов, и в конце обряда, чтобы иметь возможность вернуться в свое племя и начать жизнь с чистого листа, ей требуется символически умереть. Поведение Золушки, в свой черед, может иметь другую трактовку. Не исключено, что она была хранительницей очага и дала обет не выходить замуж. Именно поэтому она сбегает от принца.

Изначально сказки не подразделялись на тексты для взрослых и детей. Это разграничение появилось только в начале XX в. На протяжении столетий сказочные истории были предназначены только для взрослых. Когда зародились мифы и их более поздний инвариант — сказка, общество делилось на посвященных и непосвященных [2]. Как только происходил обряд инициации, подросток сразу становился взрослым и получал право приобщаться к культуре племени.

Цель данной статьи — рассмотреть мифологические образы Синей Бороды и его жены. Эти так называемые «вечные» персонажи воплощают архетипические идеи и составляют матрицу коллективного бессознательного человечества [7, с. 216]. Их допустимо рассматривать в качестве прототипов первообразов, универсальных компонентов, из которых состоит человеческая психика и которые невозможно отбросить или игнорировать. Сюжет о Синей Бороде признан многими исследователями как носитель архетипических мотивов [3, с. 101]. Подобное утверждение определяет устойчивую частоту использования этого сюжета и его адаптации в литературе разных направлений и временных периодов.

Литературоведы и писатели неодинаково расшифровывали этот древний сюжет. Французский собиратель сказок Ш. Перро, записавший свою версию этой истории в 1697 г., был сторонником безоговорочного подчинения женщины своему мужу. Соответственно, мораль сказки сводилась к возмездию молодой жене за проявленное непослушание. Известные ученые Зигмунд Фрейд и Бруно Беттельгейм интерпретировали этот сюжет как психологическое наказание за женское любопытство, проводя аналогии с древнегреческими мифами о Психее и Пандоре [4, с. 54]. Их желания узнать, как выглядит таинственный супруг первой, и что хранится в загадочной шкатулке, были жестоко наказаны. Современный же юнгианский психоаналитик Кларисса Пинкола Эстес, напротив, видит в этом сюжете инициационное путешествие героини к осознанию своих регуляторных функций, способных обнаружить и уберечь ее от столкновения с хищником. Это так называемое внутреннее пробуждение души [4, с. 55]. Существует и еще одна юнгианская версия [5] этой истории, в соответствии с которой закрытая комната и ключ, обогранный кровью, являются символами потери девственности молодой женщины после замужества. Последние интерпретации представляются наиболее близкими изначальному архетипическому варианту, что подтверждается непреходящей популярностью данного нарратива на протяжении многих веков.

Следуя постмодернистской парадигме, американский писатель Джон Апдайк (John Updike), автор варианта этой сказки под названием «Синяя Борода в Ирландии» (*Bluebeard in Ireland*, 1993) создает саркастический образ современных американцев. Уже в самом названии рассказа имеется от-

ссылка к архетипическому сюжету, а некоторые характерные черты главного героя (седобородость и многоженство) подтверждают эту мысль. Правда, здесь муж не убивает своих жен: главный герой Джордж Элленсон (George Allenson) — законопослушный гражданин. Он женат в третий раз на девушке по имени Вивиан (Vivian), которая моложе его на 20 лет, над чем он несколько раз иронически шутит: “He was sitting with his, he hoped, not ridiculously much younger wife in the lounge of their hotel, before a flickering blue fire that was either a gas imitation of a peat fire or the real thing, Allenson wasn’t sure” [7]. («Сидя со своей не слишком, как он надеялся, комически молодой женой в вестибюле гостиницы перед мерцающим синим огнем, что был то ли газовой имитацией торфяного пламени, то ли подлинно им, Элленсон сомневался» [6]). Супруги отправляются в отпуск на изумрудный остров Ирландию и обнаруживают, насколько бескомпромиссными и беспощадными друг к другу могут оказаться любящие люди.

Рассказ начинается с утверждения, что Вивиан — «инстинктивная феминистка». В тексте описание мужского и женского начал представлено, как противостояние двух не имеющих ничего общего сил: мужская — всячески демонизируется и опошляется, описание женской также наполнено непривлекательными эпитетами и сравнениями. Женщины, неистово ратующие за равноправие с представителями сильного пола и имеющие своей целью провозгласить равенство полов, тем не менее, неизменно используют феминность в своих корыстных целях: “For all her feminism she still claimed the feminine right to meaningless storms of emotion, followed by the automatic sunshine of male forgiveness [7]. («Со всем ее феминизмом она все равно оставляла за собой право феминности устраивать бессмысленные бури эмоций, за которыми автоматически сияло бы солнце мужского прощения» [6]). Мужчины, в свою очередь, «некомпетентны, смешны и смертельно опасны», они даже названы фашистами. Джордж в представлении жены — «послушный супруг со сгорбленной округлостью», который при этом может действовать безрассудно, за что даже назван женой «малолетним шпаной».

Первая часть рассказа изобилует примерами крайне пренебрежительного и высокомерного отношения молодой жены к своему супругу. Вивиан показана как вздорная, любящая поспорить с мужем и бесконечно противоречащая ему во всем

женщина. Она унижает его достоинство, и не стесняясь флиртует с более молодым мужчиной значительно ниже семейства Элленсонов по социальному статусу, тем самым выказывая полное неуважение к Джорджу. И это, конечно, не остается незамеченным. Ближе к кульминации рассказа становится ясно, что главного героя начинают одолевать идеи отмщения. Так, например, в одном из своих видений ему является Вивиан в центре древнего круга, предназначенного для жертвоприношений, в другом — она предстает сидящей на камне где-то в богом забытой ирландской деревушке в окружении пасущихся овец. Но по мере развития сюжета читатель понимает, что вся вздорность характера молодой супруги является не чем иным, как своеобразной мстью мужу за то, что он, не считаясь с ее желанием, отказался иметь с ней общих детей. У него уже были дети от предыдущих браков, а ей суждено было остаться бездетной.

Вивиан насмехается над возрастом супруга. Во время разговора со служащим отеля тот спрашивает Элленсона, насколько он крепок, что-то снисходительно ему советует на случай, если он осунется, всем видом подчеркивая, насколько посетитель стар, дряхл, немощен для чего-то интересного и захватывающего. И жена Джорджа не перебивает это высказывание, молчаливо одобряя все нелестные замечания. Элленсон, в свою очередь, также неліцеприятно отзывается о своей третьей жене, сравнивая ее с предыдущими каждый раз не в пользу Вивиан. Джордж считает ее трусливо-нерешительной, ему не нравится, как стареет ее лицо «с отпечатком вечной досады» [6] — “Vivian’s face had grown angular and incised with lines of recurrent vexation” [7]. Он считает, что стиль одежды у нее «дурацкий», и нет в ней той красоты, которая его так восхищала в первых женах. Сам Апдайк был религиозен, и его герой также не принимает атеизма своей жены. Это еще больше разобщает супругов. Ведь в его представлении невозможно праздновать Рождество без елки, а день благодарения без благодарности. По большому счету, его третья супруга во всем уступает его предыдущим молодым женам. По мере развития сюжета вступает в силу закон равновесия — чем больше Вивиан пренебрегает мужем, тем больше ему хочется издеваться над ней.

В эпизоде, когда во время прогулки по неизведанному маршруту, выданному им в отеле, по выражению Джорджа, «волооким юнцом», герои заблудились и смертельно устали,

читатель с удивлением обнаруживает, что даже такой милый, благообразный 60-летний мужчина в глубоком бессознательном порыве может проявлять садистские наклонности, мечтая убить свою капризную жену, не соответствующую его представлениям об идеале: “The momentary ecstasy of a stone smartly applied to her skull, or a piece of flint sharp as a knife whipped across her throat — had these visions been his, back in that Biblical wilderness?” [6]. («Сиюминутный восторг от удачно приложенного к ее черепу камня или куска кремня, острого, как нож, что чиркает по ее горлу, — его ли это видения в этой библейской глуши?» [7]). Эллисон становится безжалостным, его одолевают кровожадные мысли. Вслед за этим он даже начинает мечтать о том, какой будет его следующая жена.

Современный герой Синяя Борода не убивает своих жен, тем не менее любое супружество не стало более легким и безоблачным делом. Это по-прежнему огромный труд, плоды которого могут быть разрушены в одну секунду, если поддаться порыву отрицательных эмоций. В завершение можно сделать вывод, что, несмотря на значительную трансформацию сюжета, главные мифологические образы современного повествования во многом остаются прежними по своей сути. Мужской персонаж здесь представлен на контрасте с непривлекательностью его жены, что делает пожилого человека даже симпатичным и, возможно, объясняет его мнимую жестокость (вероятно, потому что он является рассказчиком, и читатель неосознанно симпатизирует ему). Автор как будто хочет показать амбивалентность поведения Синей Бороды — не все так просто и, возможно, есть какое-то этическое объяснение поступков мужа по отношению к жене, которая столько раз нарушала все видимые и невидимые границы, а в сказке — запреты. Таким образом, рассмотренный вариант известной сказки подчеркивает нестареющие ценности патриархального мироустройства.

Список литературы Исследования

- 1 Афанасьева О.В., Баранова К.М. Корректность и политкорректность речи учителя на уроках английского языка // Педагогический дискурс: качество речи учителя: Материалы II Все-

- российской конференции / под ред. Л.Г. Викуловой. М.: Языки Народов Мира, 2020. С. 17–22.
- 2 Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
 - 3 Чемодурова З.М. Механизмы прагматического фокусирования в современных англоязычных версиях «канонического» сюжета о Синей Бороде // Научный диалог. 2019. № 11. С. 100–113.
 - 4 Эстес К.П. Бегущая с волками. М.: ИД «Гелиос», 2002. 535 с.
 - 5 Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. В.В. Наукуманова. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

Источники

- 6 Андайк Дж. Синяя Борода в Ирландии / пер. с англ. М.В. Немцова. URL: <https://litra.top/book/papa-sozhral-menya-mat-izvela-menya/page-11.html> (дата обращения: 31.09.2023).
- 7 Updike J. Bluebeard in Ireland: The afterlife and other stories. URL: https://onlinereadfreenovel.com/john-updike/p,18,45115-the_afterlife_and_other_stories_read.html (дата обращения: 31.09.2023).



© 2024 г. Я.Ю. Муратова

ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕКОНСТРУКЦИИ А.С. БАЙЕТТ В РОМАНЕ «ДЕТСКАЯ КНИГА»¹

Аннотация: В статье рассматривается сложный повествовательный инструментарий А.С. Байетт в неовикторианском романе «Детская книга» (2009), которым автор пользуется для реконструкции литературного и исторического образа викторианства. Исследование сосредоточено на двух аспектах интертекстуальности произведения: во-первых, на повествовательных стратегиях, к которым Байетт обращается для создания фигуры главной героини, детской писательницы Олив Уэллвуд, «смонтированной» на материале жизни и творчества известной детской писательницы, основательницы Фабианского общества Эдит Несбит (1858–1924). Другой аспект статьи связан с творчеством вымышленной писательницы и посвящен анализу взаимодействия поэтики Несбит с художественным языком Байетт. В фокусе внимания оказываются вставные тексты сказок, написанные в форме пастиша на сказочные истории Несбит, а также их интертекстуальные характеристики. Подчеркивается «гибридные» свойства, неовикторианский модус сказок «Детской книги», а также их роль сюжетно-смысловых проекций романа.

Ключевые слова: А.С. Байетт, Э. Несбит, «Детская книга», интертекстуальность, сказка, пастиш, неовикторианский роман, детская литература, литературно-историческая реконструкция, гибридность, нарратив.

Информация об авторе: Ярослава Юрьевна Муратова — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зару-

¹ Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастиш. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В. Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р. Ненарокова).

бежной литературы, Литературный институт имени А.М. Горького, Тверской бульвар, д. 25, 123104 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2229-8675>

E-mail: y_muratova@mail.ru

Для цитирования: Муратова Я.Ю. Литературно-исторические реконструкции А.С. Байетт в романе «Детская книга» // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 369–389. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-369-389>

© 2024. Iaroslava Iu. Muratova

LITERARY AND HISTORICAL RECONSTRUCTIONS
IN *THE CHILDREN'S BOOK* BY A.S. BYATT

Abstract: The article considers sophisticated narrative tools used by A.S. Byatt in her neo-Victorian novel *The Children's Book* (2009) for the reconstruction of literary and historical portrait of Victorianism. The study outlines two aspects of the novel's intertextuality in particular. First, it is the narrative strategies applied by A.S. Byatt to create the central figure — a fictional children's writer, Olive Wellwood. This character is “assembled” from biographical and literary legacy of Edith Nesbit (1858–1924), the famous children's writer and one of the founders of Fabian Society. The other aspect is connected with the work of the fictional writer and puts into focus the interaction of Nesbit's poetics and Byatt's language. The article draws particular attention to the inserted texts of fairy tales written in the form of pastish referring Nesbit's tales, as well as their intertextuality features. Also, it states that the inserted fairy tales are of “hybridic” nature and can also be looked on as neo-Victorian; they function as projections of novel's themes and conflicts.

Keywords: A.S. Byatt, E. Nesbit, *The Children's Book*, intertextuality, fairy tale, pastish, neo-Victorian novel, children's literature, literary and historical reconstruction, hybridity, narrative.

Information about the author: Iaroslava Iu. Muratova, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Foreign Literature, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Tverskoy Bulvar, 25, 123104 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2229-8675>

E-mail: Y.Muratova@mail.ru

For citation: Muratova, Ia.Iu. "Literary and Historical Reconstruction in *The Children's Book* by A.S. Byatt." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 369–389. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-369-389>

Среди множества постмодернистских авторов Антонию Сьюзен Байетт отличает особенное интертекстуальное богатство и изощрённый нарративный инструментарий. В своем литературном творчестве британская писательница обращается к пародии и пастишу, пересказу (ретеллинг) и интерпретации классической традиции. Ярчайший и самый известный образчик ее творчества — получивший Букеровскую премию роман «Обладание» (*Possession*, 1990), где она создала серию пастишей на викторианскую поэзию, переписку, дневники и литературную сказку. Менее известна, но не менее искусно написана её повесть «Джин в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» (*The Djinn in the Nightingale's Eye*, 1994) с пересказом восточных сказок «1001 ночи» и «Зимней сказки» Шекспира в феминистской интерпретации. В 2012 г. по предложению издательства Канонгейт она опубликовала свой пересказ «Старшей Эдды» — «Рагнарёк. Конец богов» (*Ragnarök. The End of Gods*). Изначально Байетт собиралась заниматься литературоведением, и для нее как для ученого, работавшего над диссертацией о елизаветинской поэзии, обращение к литературной традиции через стилизацию и реконструкцию представляется естественным и определяет ее стиль. Интертекстуальные связи пронизывают «литературное тело» ее произведений, как сосуды и нервы.

Вышедший в 2009 г. роман «Детская книга» (*Children's Book*) в очередной раз подтвердил приверженность Байетт к сложной повествовательной технике, насыщенной разнообразными интертекстуальными элементами: вставными текстами, поэтическими цитатами, аллюзиями, реминисценциями, стилизациями и пересказами. Главной целью подобного художественного языка является литературно-историческая реконструкция образа конца викторианской эпохи и пост-викторианского периода, завершающегося в романе Первой мировой войной. В силу того, что основное внимание и повествователь-

ный массив романа посвящены событиям викторианского периода, кажется правомерным причислить «Детскую книгу» к разряду неовикторианской литературы [10].

Реконструкции в романе идут по нескольким направлениям: по линии романых героев, вставных текстов в жанре сказки, эссеистики и поэзии, по линии театра и описаний театральных постановок как кукольных, так и с участием людей, а также большого массива литературных аллюзий²; мы в этой статье затронем лишь две линии. Важнейшая из них проходит на уровне действующих персонажей и связана, в первую очередь, с центральным образом — живущей в Англии второй половины XIX в. вымышленной детской писательницей Олив Уэллвуд, названной в романе «современной Матушкой-Гусыней» — в высшей степени почетное звание, отсылающее читателя к одному из первых сказочных сборников в Англии «Сказки Матушки-Гусыни» (*Mother Goose's Tales*), вышедшему в 1729 г. и знакомящему английского читателя с переведенными на английский язык сказками Шарля Перро [20]. Пробразом для героини послужила «первая современная детская писательница»³ Эдит Несбит (1858–1924). По словам А.С. Байетт, импульсом к роману стала поразившая ее мысль о том, что судьбы детей авторов детских книг, наравне с привилегией стать первыми слушателями захватывающих и смешных историй, могли иметь трагическую развязку⁴. Это вскоре подвело к фигуре Эдит Несбит, представлявшей тип «новой женщины» и имевшей при этом большую семью со сложными, запутанными семейными связями: у Несбит было трое своих детей и двое приемных — от мужа и подруги; кроме того, ей были очень близки идеи социализма, она и ее муж стояли у истоков основания Фабианского общества. Свои книги она посвящала одинаково своим и приемным детям; ее приемная дочь Розамунда тоже стала детской писательницей.

² Четкая и подробная типология интертекстуальных элементов имеется в диссертации Е.В. Мазовой «Поэтика вставных текстов в романе А.С. Байетт “Детская книга”» [10].

³ “E. Nesbit is the first modern writer for children.” [14, p. 13].

⁴ Байетт упоминает случаи самоубийства сына автора «Ветра в ивах», К. Грэма, и приемного сына Дж.М. Барри; сюда можно также отнести тяжкий груз известности Кристофера Р. Милна, для которого был написан «Винни-Пух» [15].

В персонаж Олив Уэллвуд заложено много структурообразующих элементов из биографии Несбит⁵, литературная героиня, буквально, «монтируется» из реальных фактов жизни своего прототипа: многодетность — у Оливии 7 детей, еще 2 умерли в детском возрасте; ранняя смерть родителей Олив и необходимость переезда из родного дома; брак с банковским служащим; добрачные дети; дом в Кенте; гибель любимого сына⁶; приверженность социалистическим идеям Братства Новой Жизни, участие в Фабианском обществе [6], круг общения, включающий Б. Шоу, У. Морриса, Г. Уэллса, Р. Кипплинга, с одной стороны, и Элеонору Маркс, с другой, и, конечно же, писательство.

Оригинальной чертой произведений Несбит для детей была изобретательность и живость её творческого воображения, близкого по духу детскому возрасту. Исследователи отмечают «синтетичность её сказочного творчества и присутствие в нем на небольшом пространстве одного произведения практически всех тенденций и связанных с ними приемов, характерных для сказки так называемого “золотого века” английской детской литературы, за исключением, разве что, опоры на кельтскую мифологию и на сюжеты конкретных лимериков» [4, с. 117]. Речь идет о соединении традиции салонной сказки с такими приемами как инверсия традиционных схем, «порождение сказочных ситуаций путем буквального прочтения устойчивых образов и выражений», «диалогичность как диалог ролей или культурных пластов; ориентация на мир литературы в целом; значительная роль игры, абсолютная ценность

⁵ Довольно подробный перечень сходных деталей жизни и литературного стиля Олив Уэллвуд и Э. Несбит показан в статье: Мазова Е.В. Мотивы творчества Э. Несбит в романе А.С. Байетт «Детская книга» [9].

⁶ В романе Том, старший сын Олив, тонет после премьеры пьесы, поставленной по сказке «Том под землей», написанной для него матерью. Сын Э. Несбит и Хьюберта Бланда, Фабиан Бланд (1885–1900), в имени которого отразились убеждения и симпатии его родителей, скончался в 15 лет после операции на гландах. Ему писательница посвятила несколько книг, в том числе «Пятеро детей и чудище» (*Five Children and It*, 1902). Нельзя не сказать, что судьба этих мальчиков, вымышленного и реального, отражает трагическую утрату самой А.С. Байетт, которая потеряла своего одиннадцатилетнего сына в дорожном происшествии.

правил игры; игры с логикой, специфический английский юмор и пропаганда протестантских ценностей» [4, с. 120].

Вместе с тем, сказочные истории Несбит практически лишены той таинственной и чудесной атмосферы, которая характерна для романтической или народной волшебной сказки. Чудесное вплетается в обыденное, не вызывая удивления или страха: пятеро детей переезжают на лето загород и случайно во время игры откапывают в песке похожую на мохнатое животное песчаную фею («Пятеро детей и оно»⁷), девочка Матильда едет с воспитательницей в гости к своей скучной тете и случайно попадает в королевство, где все неожиданно и странно меняется, как только засмеется птица Кокатукан («Кокатукан» в сб. «Девять невозможных сказок»⁸). Сказочные приключения не вызывают у юных героев никакого трепета, поскольку, во-первых, они приходят на смену скучной и размеренной повседневности; во-вторых, сам повествователь остается на уровне детского восприятия, не владеющего пока жизненным опытом и поэтому не знающего страха-удивления перед непривычным и незнакомым. Возможно, отсюда это отношение к необычному и чудесному как к естественному ходу вещей. «Её успех как автора книг для детей тесно связан с ее удивительно живыми воспоминаниями переживаний, радостей и бед детства. Вероятно, многие дети испытывают подобные чувства, но она помнила их изнутри во всех подробностях, ощущая их как серии ярких контрастов»⁹ [14]. Байетт внедряет эту способность в свою героиню и дает через неё ёмкий и точный анализ специфики произведений для детей: вопреки расхожему мнению о том, что детские писатели должны иметь детей, чтобы сочинять детскую литературу, сочинительница детских книг, Олив Уэллвуд, считает, что достаточно иметь опыт собственного детства: «Она писала для ребенка, которым была когда-то сама и которым оставалась»¹⁰.

⁷ Nesbit E. *Five Children and It*. 1902 [22].

⁸ Nesbit E. *The Cockatoucan // Nesbit E. Five Unlikely Tales*. 1901 [23].

⁹ "Her success as a writer for children is closely bound with her peculiarly vivid memories of the joys, pains and passions of childhood. These were perhaps no more intense than many children suffer, but she remembered them from the inside in great detail, experiencing them as a series of violent contrasts" [14].

¹⁰ "She wrote for the child she had been, the child she was." [21, p. 183].

Такая писательская стратегия открывает «потайную дверь» к архетипическим структурам читательского сознания и приносит ей успех. Пока она писала детские рассказы по шаблонам, заимствованным у Диккенса и его менее известных современников — «приторно сладкие и непритязательные сказочки» — ее никто не читал. Но встреча с «Волшебной Голубой книгой» Эндрю Лэнга (*Blue Fairy Book*), представляющей свод восточных и европейских сказок в современном пересказе, помогла вызвать «джина» ее собственного воображения.

Эндрю Лэнг (1844–1912) был историком, фольклористом, антропологом, литератором, знатоком античной мифологии, переводчиком Гомера. Действительно, выход в 1889 г. «Волшебной Голубой книги», возглавившей «разноцветную» серию сказочных сборников из двенадцати книг под разными цветными обложками, ознаменовал расцвет «золотого века» детской литературы в Англии, узаконив жанр волшебной сказки в литературе рубежа XIX–XX вв. и вдохновив целую плеяду авторов, таких как Р. Киплинг, К. Грехем, Дж.М. Барри и др., писать именно для детей [5, с. 22]. Несбит была обязана Лэнгу успехом своего поэтического сборника «Песни и легенды» (*Lays and Legends*, 1886): в сложный для нее в финансово-творческом отношении момент Лэнг порекомендовал издательству Лонгман опубликовать её стихи [14]. Известно также, что Несбит состояла с ним в переписке [5, с. 22]. Можно предположить, что Байетт позаимствовала у Лэнга некоторые черты для своего персонажа Тоби Юлгрива, молодого кембриджского учёного, глубокого знатока европейской мифологии и фольклора, тайно влюбленного в Олив, с которым она советовалась в процессе работы над своими сказками. Интерес вымышленной викторианской сказочницы к архаическим артефактам, ее знакомство с Проспером Кейном, хранителем сокровищницы в Южно-Кенсингтонском музее (чуть позже переименованном в музей Виктории и Альберта), и поиски какого-нибудь особенного предмета для сюжета новой сказочной истории, с которых начинается роман Байетт, также имитируют литературно-биографические факты из жизни реальной писательницы. Так, в книге Несбит «История амулета» (*The Story of the Amulet*, 1906) сюжет завязывается вокруг поисков древнеегипетского амулета «тиет» или «Пояс Исиды». Сама Несбит была хорошо знакома с хранителем египетской коллекции Британского музея и консультировалась с ним [17]. В других ее детских книгах,

например, в «Искателях сокровищ» (1899), дилогии о Доме Ардена «Дом Ардена» (1908), «Удача Хардинга» (1909) также очень важен мотив поиска сокровищ и перемещения во времени.

Семья Уэллвуд и их окружение вобрала в себя многие биографические и исторические элементы семейства Блэнд-Несбит и Фабианского общества. Так, муж Олив, Хамфри Уэллвуд, повторяет в общих чертах путь супруга Эдит Несбит, Хуберта Блэнда (Hubert Bland, 1855–1914), когда он оставляет работу в Английском банке ради журналистики. Хамфри серьезно увлекается социализмом, пишет остросоциальную публицистику и далеко не всегда верен своей жене. Известно, что Хьюберта Блэнда считали одним из лучших колумнистов своего времени и женским «сердцеедом».

Сестра Олив, Виолетта, живущая в её доме и выполняющая роль нянечки многочисленных детей Уэллвуд, видимо, представляет некоторые аспекты жизненной ситуации Эдит Несбит: по щедрому предложению последней с семейством Блэнд жила ее незамужняя подруга, Элис Хоатсан (Alice Hoatsun), находящаяся в положении. Она нянчилась с детьми своей сострадательной покровительницы, дети звали Элис «тетушкой». Несколько позже выяснилось, что она была в романтических отношениях с Хьюбертом Блэндом и родившаяся в 1886 г. дочь была от него, как и родившийся существенно позже, в 1899 г., сын; Несбит-Блэнд усыновили обоих детей [14]. В «Детской книге» роль внебрачного ребенка исполняет старшая дочь Олив, Дороти. При этом Байетт усложняет интригу, сделав настоящим отцом девочки иностранца — немецкого театрального режиссера, и придает этой сюжетной «ветке» феминистский оттенок: если сама Несбит была беременна от будущего мужа до брака, а несколько позже ее муж стал отцом другого внебрачного ребенка, то в романе оба эти нарушения матримониальной этики связаны с Олив Уэллвуд.

Круг общения Уэллвудов в Кенте включает не только респектабельных гостей, артистическую богему и членов теософского общества, но и русских анархистов — супругов Татариновых с детьми, — скрывающихся от российских властей в Англии, что близко отражает реальное окружение Эдит Несбит и ее супруга, лично знавших князя Кропоткина и его сподвижника нигилиста Степняка [14, р. 75]. Подобных созвучий и пересечений между сюжетно-образной линией романа и историко-биографической линией Несбит довольно много, собствен-

но, это и является одним из ведущих приемов литературно-исторической реконструкции в «Детской книге» — творческое воображение автора пропускает факты биографии и истории через себя, насыщая их смыслом, выявляя определенные эстетические и интеллектуальные структуры и закономерности, преобразуя архивный материал и собственную рефлексия в цельное тело романного слова. Байетт еще усиливает ощущение историчности путем ввода в небольшие эпизоды, так сказать, на полях романа, реальных исторических фигур, таких как О. Уайльд, Дж.М. Барри, Р. Брук, У. Моррис, О. Роден и др.

Через образ Олив-Несбит в «Детскую книгу» входит волшебная сказка, представленная в нескольких ипостасях: 1) как вставной текст; 2) в виде пересказа; 3) в форме театральной постановки.

Сказка как вставной текст и пересказ.

Профессиональное писательство «Матушки-Гусыни» неотделимо от родительско-детских отношений — сказки Олив предназначены не только для сторонних читателей, но, прежде всего, для своих детей. Для каждого ребенка она создает отдельную книгу со своим сюжетом, оформлением и цветом обложки, ориентируясь на характер адресата. Книга Тома темно-синяя, декорированная нарисованными, засушенными и вырезанными из золотой и серебряной бумаги листами папоротника; книга старшей дочери Дороти зеленая с аппликацией в виде крошечных животных на обложке; для Филлис приготовлена нежно-розовая книжка с кружевным декором и картинками разных цветочных фей; книжка Гедды разрисована яркими красными, зелеными и белыми полосками с силуэтами ведьм и драконов; младший сын Флориан тоже получил книжечку, пока самую маленькую, красную с рождественскими мотивами. В целом, облик этой цветной серии имитирует разноцветные сборники Лэнга. Некоторые сказки из книг Олив, имеющие особо важные образно-смысловые связи с сюжетом, представлены как вставные тексты, законченные и фрагменты, написанные Байетт в стилистике викторианской литературной сказки [7].

Специфика авторской сказки проявляется в наличии сильного игрового начала, которое внедряется в архаическое фольклорное ядро волшебной сказки, составляющее основу жанра [8]. Игровое начало связано с явным присутствием повество-

вателя, разными способами выражающего свое отношение к событиям, чаще всего в форме иронических комментариев. Исследователи подчеркивают, что литературная сказка Кэрролла и Лэнга несет в себе сильный дидактический элемент — прославление спасительного здравого смысла в «Приключениях Алисы» [8] и «образовательной функции», просветительства в сказках Лэнга [5, с. 27]. Относительно английской литературной сказки в некоторых работах уточняется ее стремление к литературной игре и самопародированию [5, с. 25], многоплановость и тенденция к противопоставлению мира детей миру взрослых [2, с. 110].

Надо сказать, что квази-викторианские сказки «Детской книги» в разной степени обращаются к игровым стратегиям. Сказка «Том под землей» (*Tom Underground*), посвященная старшему, самому любимому сыну Тому, дана в виде нескольких фрагментов, достаточно удаленных друг от друга в пространстве повествования. Более того, их предваряет пересказ сюжета сказки в начале романа, что, в совокупности, заостряет читательские ожидания. В ней, как нам представляется, доминирует архаическое ядро народной волшебной сказки, находящейся в поле кельтской традиции. По сюжету у маленького принца Ланселина однажды ночью огромная крыса крадет его тень и уносит в подземный мир для тёмной королевы. Выросший принц отправляется по совету Королевы эльфов под землю на поиски своей пропажи, его имя изменяется: по словам Королевы он теперь «Настоящий Том» (*True Thomas*). Ему помогают необычные спутники — эльфоподобный Сильф и другие фантастические существа.

Таким образом, Байетт сохраняет структурообразующие элементы волшебной сказки: утрата, поиски утраты как центральная сюжетная линия, встреча с волшебным существом, дающим совет и волшебные дары, фантастические помощники [13]. Вместе с тем, в сказке заметны и более современные Олив Уэллвуд влияния, например, со стороны немецкой романтической сказки приходит мотив потери тени из «Удивительной истории Петера Шлемиля» Шамиссо и образ враждебного крысиного королевства из «Щелкунчика» Э.Т.А. Гофмана. Соединение архаической структуры и романтических элементов придает «Тому под землей» особенный волшебнотайинственный дух, которого лишены ироничные сказки Несбит. Возможно, невинное любопытство и бесстрашие маленького

Ланселина, играющего с ночными тенями и с интересом наблюдающего за крысой, в какой-то мере отражает несбитовскую поэтику детского отношения к незнакомому, но по мере взросления принца характер сказки становится более серьезным, повествовательный фокус «взрослеет» и оценивает опасности и испытания героя с позиции опыта. Последний небольшой вставной фрагмент сказки дан в ситуации экстремальной для Тома Уэллвуда: он тайком читает ее в полуподвальной комнате, где находится печка и хранится уголь для отопления школы и где его находит шайка свирепых одноклассников; главарь вырывает книжку из рук Тома и вслух зачитывает эпизод, где спутники Тома-Ланселина предупреждают его о приближающихся крысах, после чего сказку швыряют в огонь топки. Вставной сказочный текст звучит как предсказание того, что в данный момент происходит с читающим мальчиком.

Сказка про поиски тени так и остается незаконченной, как бы потерявшись в густом и сложном тексте романа, как и сам главный герой, заблудившийся в темных коридорах подземелья. Тем не менее, она является одним из лейтмотивов книги, проявляясь то как «настоящий» текст, то в форме пересказа, то в мыслях Олив, думающей над продолжением, то, в конце концов, в виде постановки на сцене одного из Лондонских театров. Сказки для остальных детей Уэллвуд, при всей их уникальности, остаются в сфере личного чтения и не получают такого веса и значимости в пространстве романа, как «Том под землей». История, начинавшаяся как личное обращение создательницы к своему единственному, самому любимому читателю, «обмирщается», становится достоянием публики и приносит автору успех. Читатель наблюдает, как сказочный вымысел постепенно материализуется и начинает управлять судьбой взрослеющего мальчика. Фрагментарность и незавершенность сюжета метафорически отражает трагическую судьбу Тома, утопившегося после спектакля.

Более того, сказка про Тома затрагивает один из глубинных аспектов книги, касающийся сущности писательского искусства, которое, по мысли Байетт, не только несет красоту и осмысленность, но и, в то же время, паразитирует на реальности, когда с помощью воображения создает вторичный, иллюзорный, более заманчивый и увлекательный мир. Активное воображение Олив Уэллвуд пугает ее саму, оно никогда не останавливается, все вокруг немедленно превращается в образ или

сюжет нового произведения: «Олив иногда пугалась своего непрестанно изобретающего ума. Успокаивало и утешало то, что это давало возможность заработать деньги — настоящие банковские чеки в настоящих конвертах. Это помогало удержать его [ум. — М. Я.] в реальном мире. И реальный мир давал ростки историй, куда бы она ни посмотрела. <...> ее реакцией на любое представление, на любое произведение искусства было желание создать еще одно — свое собственное произведение»¹¹. Проблема беспрестанно работающего воображения, блуждающего по бесконечным лабиринтам сюжетов, отразившаяся в вечных поисках Тома под землей, предстает в мыслях Олив и в более грубой метафоре — множащихся сегментов тела червя, которые обретают самостоятельное существование. В своем интервью для «Гардиан» после выхода «Детской книги» Байетт говорит: «В моих произведениях писательство всегда несет опасность. Оно разрушительно. Люди, пишущие книги, — разрушители»¹².

В рамках историко-литературной реконструкции предвоенных десятилетий рубежа веков, предпринятой в романе, сказка про мальчика, ушедшего под землю искать похищенную злыми силами тень, приобретает еще более широкий смысл: она воспринимается как метафора поколения, брошенного и пропавшего в военных траншеях Первой мировой войны.

Две другие сказки, представленные в романе целиком, как вставные тексты, — «Кустарник» (*The Shrubbery*¹³) и «Человечки из дома в доме» (*The People in the House in the House*) — «взяты» из сказочных сборников Олив и, на первый взгляд, кажутся никак не связанными с основным сюжетом. Тем не менее, каждая из них появляется в определенный момент и в конкрет-

¹¹ “Olive was sometimes frightened by the relentlessly busy inventiveness of her brain. It was good and consoling that it earned money, real bankable cheques in real envelopes. That anchored it in the real world. And the real world sprouted stories wherever she looked at it. <...> her response to any performance, any work of art, was the desire to make another, to make her own.” [21, p. 82].

¹² “In my work, writing is always so dangerous. It’s very destructive. People who write books are destroyers” [15].

¹³ Кустарник здесь выступает в роли не просто густых зарослей, а чащи, где в русских народных сказках находилась избушка Бабы-Яги и куда попадали потерявшиеся дети.

ном контексте, являясь, по сути, комментарием к некоторым глубинным проблемам «Детской книги».

Появление текста сказки «Кустарник» подготавливается в романе заранее, сначала читатель знакомится с некоторыми сведениями о ней через размышления Олив, которой эта работа принесла первый заметный успех. Как понимала сама писательница, причиной этого была непривычная для викторианской детской сказки жёсткость и ослабление дидактического начала, адресованного детям, при том что под критическим прицелом оказывалось поведение взрослых. Это не укрылось от глаз критиков. Сама сказочница определила для себя свою новую стратегию как выход за «предел допустимого» (“the limit of the bearable”) [21, p. 83]. Такой подход к изложению событий Олив увидела в кукольной постановке Гофмановского «Песочного человека».

На следующем этапе подготовки читательского внимания к чтению «Кустарника» появляется эпизод, в котором Виолетта рассказывает о повадках кукушек и кукушат, и потом дети обсуждают тему настоящих-приемных родителей/настоящих-приемных детей. Сказочный сюжет предлагает довольно рискованные темы: во-первых, о трудностях воспитания непослушных детей, чье непослушание может быть связано с сомнительностью их происхождения; во-вторых, о сложностях самоидентификации. Дороти задается вопросом о том, как выросший в чужом гнезде кукушонок понимает, кто он, когда он в конце лета улетает с другими кукушками в Африку?

Этот вопрос может служить эпиграфом для «Кустарника», где в центре внимания — взаимоотношения между матерью многодетного семейства и одним из ее детей. Примечательно, что имя матери обозначено как «Матушка-Гусыня» или «Старуха в Башмаке», это открывает широкое семантическое поле, выходящее за границы традиционной сказки, поскольку это не только отсылка к популярному сборнику «Сказки Матушки-Гусыни, а также к одному из стихотворений — “An Old Woman in a Shoe” — из первого в Британии детского сборника стихов «Мелодии Матушки-Гусыни, или Сонеты для колыбели» (*Mother Goose's Melody, or Sonnets for the Cradle*), изданного Джоном Ньюбери в 1765 или 1766 г. [20]. Это еще и автопародия, поскольку отражает реалии жизни самой Олив и намекает на последующую популярность автора, названной позже в романе «современной Матушкой-Гусыней».

Имя сына также несет в себе игровое начало, оно несколько раз меняется по ходу сказки: мальчику при рождении дают имя Перкин (Perkin), но вскоре из-за блестящей кожицы и по созвучию с именем его начинают называть «розовеньким поросёночком» (“icky pinky pig”), а позже и вовсе «Хрюня» (Pig)¹⁴. Несомненно, в этом ребенке-поросенке проявляется образ младенца, превратившегося в поросенка, которого кэрролловская Алиса пытается удержать на руках¹⁵. Своими нелепыми шалостями мальчик доводит замученную заботами и хлопотами маму до того, что она сначала говорит про него «подкидыш» (“changeling”), а потом, рассердившись, и вовсе прогоняет из дома. Расстроенный мальчик забирается в самую чащу кустарника, сталкивается там с маленьким волшебным народцем портунов и уходит жить к ним, став крошечным, как они, и получив новое имя «Пукан» (Puckan), этимологически и семантически связанного с именем Пак (Puck) озорного духа лесов, известного, прежде всего, по шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» и по сборнику Киплинга «Пак с холмов Пука» (*Puck of Pook's Hill*, 1906). Слова в этой сказке наделяются особенным магическим смыслом, все сказанное претворяется в жизнь: Хрюня, чтобы «оправдать» свое прозвище, ведет себя «по-свински», сказанное матерью «в сердцах» «уходи в лес и домой не возвращайся» срабатывает как сценарий судьбы ребенка; понятие «подкидыш» указывает на известный сюжет кельтских сказок, когда эльфы подбрасывали своих детей людям «на прокорм». За сказочным сюжетом скрывается семейная тайна Уэллвудов, известная только родителям: старшая дочь Олив, Дороти, родилась от другого отца — немецкого мастера кукольного театра и марионеток Ансельма Стерна, живущего в Мюнхене.

Другая вставная сказка «Человечки из дома в доме» следует за размышлениями о бегстве Олив Уэллвуд из страшного

¹⁴ В русском переводе Т. Боровиковой 2016 г. кличка мальчика “Pig” переведена как «Свин» с намеком на ругательное «свинья» или «свинтус», что вполне отражает его действия и их оценку взрослыми, но все-таки в сказке это ребенок, причем ангельского вида, и «Хрюня» кажется более подходящим для такого обозначения (М. Я.).

¹⁵ «Детская книга» изобилует аллюзиями на «Алису в стране чудес», к сожалению, в рамках данной статьи мы не успеваем осветить все интертекстуальные аспекты.

мира угольных шахт, где она родилась и провела детство, и о её стремлении создать прекрасный идеальный мир для своих детей в загородном доме на природе: «Она не смогла бы представить и не представляла, что кто-то из обитателей этого огороженного сада хочет его покинуть или что-то в нем изменить, но ее сказкам было виднее»¹⁶. В ней повествуется о девочке Роузи, которая очень любит всякие маленькие существа, от гусениц, которым она устраивает гнёздышки в спичечных коробках, до куколок, живущих в кукольных домиках и заботливо накормленных девочкой настоящей самой вкусной едой — крошечными пирожными и кусочками фруктов. Однажды Роузи замечает в траве крошечных человечков, отлавливает их сачком и запирает в кукольном домике. Она всячески опекает их, но они отвергают все ее заботы и старания и хиреют день ото дня. Неожиданно из-за гор приходит великан и уносит в свою страну-дом, в котором живет Роузи; он становится игрушкой для другой девочки гигантских размеров, и теперь Роузи понимает ужас и отвращение пойманных маленьких человечков, которые все еще сидят в кукольном домике. Она просит у них прощения, и они вместе сбегают из дома великанов, но им еще предстоит долгий путь домой.

Нам представляется, что данные сказки ближе к поэтике Несбит и их можно рассматривать как пастиш на ее сказочные повествования. Оговоримся, что когда мы употребляем термин «пастиш», мы обращаемся к емкому определению А.Д. Михайлова, предложенного в контексте исследования М. Пруста: «Пастиш ориентирован главным образом на воспроизведение стиля «пастишируемого» (а не пародируемого!) автора: он предполагает не оглушение, не высмеивание его, а проникновение в сущность его художественных приемов, понимание их и умение ими воспользоваться и создать такой текст, какой мог бы написать сам «пастишируемый» [11, с. 11]. Основательно и глубоко концепт пастиша разрабатывается в работе Ричарда Дайера «Пастиш» [3]. Исследователь вычленяет его из ряда сходных по форме приемов — пародии и разнообразных видов имитации — как особый прием подражания, который избегает сатиры или комизма (иначе это становится пародией), при этом

¹⁶ “She could not, and did not, imagine any of the inhabitants of this walled garden wanting to leave it, or change it, though her stories knew better” [21, p. 301].

пастиш «задает тон гибкого подхода к истине, скептицизма, но не нигилизма...» [3, с. 89]. Как прием, пастиш снабжен, по мысли Дайера, такими инструментами, как сходство, деформация и расхождение. Термин «сходство» употребляется исследователем в общеизвестном ключе, под «деформацией» имеется в виду деформация стиля референта, когда какие-то его элементы специально отбираются, подчеркиваются, преувеличиваются или концентрируются, что, в свою очередь, делает пастишируемый стиль более «выпуклым» [3, с. 103]. «Расхождение» подразумевает искусственно введенное «противоречие или сбой в одном из аспектов письма» [3, с. 105] пастишируемого автора, например анахроничность или выбор темы нехарактерной для данного автора. Любой вставной текст, по определению Дайера, заведомо можно рассматривать как пастиш, так как подчеркивается разница и дистанция между ним и обрамляющим текстом, маркируется своеобразие вставного элемента [3, с. 114–115]. Если пародия вступает в полемику с оригиналом и занимает «позицию уверенного суждения и знания» [3, с. 90], то пастиш выражает интерес скорее к эстетическим аспектам оригинала и указывает на интертекстуальное богатство. Нам близка подобная трактовка и далее при разговоре о пастише в произведении Байетт мы будем ориентироваться на точку зрения двух вышеназванных учёных.

В плане схождения с поэтикой Несбит, обе сказки излагаются уверенным, ироничным голосом рассказчика, который не прочь высказать свое экспертное мнение по тому или иному предмету, сослаться на известный текст, выделить конкретную деталь. Например, в начале «Кустарника» предлагается маленькая «типология» персонажа матери в сказках (добрые и терпеливые матери или эгоистичные мачехи) и указание на то, что главная героиня не совпадает с этой классификацией, что она живой человек и при всех её достоинствах имеет свои недостатки; в обращении к ней детей — «старуха в башмаке» слышится и критика, и язвительность. Примечательно, что в перечне достоинств, названных рассказчиком, речь идет о бытовых, вещественных заботах, как то помыть, накормить, починить, переделать одну вещь в другую, что, несомненно важно для любой бедной и многодетной семьи, но здесь читателю дают понять, что эти хлопоты не «подсвечены» никакими другими сердечными материнскими чувствами, кроме одиночества и волнений.

В описании Перкина-Хрюни знающий рассказчик снова выступает вперед, обращаясь от собственного «я» к читателю с рассуждениями о послушных детях и шалопаях, шутливо сравнивая невинно спящего после своих шалостей Хрюни с персонажами старинной английской сказки «Малышки в лесу» (*Babes in the Wood*). В данном сравнении существенно то, что старинная история имеет трагический финал: заблудившиеся детишки трагически умирают одни в лесу, и для английского читателя это будет служить пусть и ироничным, но тревожным сигналом.

Зачин истории «Человечки из дома в доме» начинается с традиционной сказочной фразы «жила-была одна девочка», но затем обилие бытовых деталей об играх и увлечениях Роузи, включая такие натуралистические подробности, как испортившаяся еда для кукол, а также комментариев о правилах ее матери («Её мать очень заботилась о гигиене»¹⁷) снижает сказочный модус повествования, что характерно для произведений Несбит. Отразившаяся в названии многоплановость («дом в доме») имитирует сюжетно-композиционный аспект сказки Несбит «Город в библиотеке в городе в библиотеке» (*The Town in the Library, in the Town in the Library*), где дети строят в домашней библиотеке город из книг и внутри города обнаруживают копию своего дома, внутри которого имеется библиотека с городом из книг [9]. В истории Несбит фокус интереса сосредоточен на феномене потенциально бесконечного воспроизведения одной и той же структуры по принципу матрешки и на странствиях детей по этому лабиринту. У Байетт данный формальный момент служит более сложной задаче: научиться видеть и учитывать интересы тех, кто от тебя зависит. По мысли Мазовой, сказочная вертикаль существ и их домов отражает реальную ситуацию викторианской жизни, где на месте Роузи находится Олив, на месте маленького народца — ее дети, а в роли великанской девочки выступает королева Виктория [9].

Сходство вставных сказок «Детской книги» с произведениями викторианской писательницы ограничено введением в их сюжеты традиционных сказочных персонажей из кельтского фольклора — эльфов и великанов. Байетт расходится с Несбит не столько в области выбора героев, сколько в отношении к ним: сказочные существа остаются странными, таинственными

¹⁷ "Her mother was keen on hygiene" [21, p. 303].

ми и непознаваемыми, а главное, неподвластными людскому контролю, даже когда они в плену у людей («Человечки из дома в доме»); более того, они сами могут непредсказуемо и радикально изменить человеческую жизнь («Кустарник»).

Таким образом, вставные сказки в «Детской книге» можно отнести к пастишу, в рамках которого Байетт сохраняет такие элементы поэтики Несбит, как явное присутствие «я» рассказчика, его ироничный и уверенный тон, его отступления от главной сюжетной линии ради вынесения суждений и комментария, элементы салонной сказки в форме явных и неявных отсылок к другим популярным произведениям («Сказки Матушки-Гусыни», «Мелодии Матушки-Гусыни», кельтские народные сказки, «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Пак с волшебных холмов» Киплинга, «Алиса в стране чудес» Кэрролла), модус игры и дидактику, направленную на развитие критического мышления. В сущности, у Несбит рационализация сказочного делает ее сказки, своего рода, антисказками; волшебство деконструируется с помощью логики и здравого смысла, на место чудесного заступает игра.

Думается, что именно в концепте игры Байетт отступает от поэтики Несбит и возвращается к сказочному волшебству и тайне. Персонажи ее вставных сказок сталкиваются с чудесной, сверхчеловеческой силой как раз в процессе игры, и последняя вытесняет все легкомысленное и привычное из их жизни. В своих пастишах Байетт возвращает сказке ее изначальную серьезность. В то же время, писательница размыкает тугой круг традиционного сказочного сюжета, который обычно замыкается восстановлением ущерба и наградой победителя, — характерной особенностью вставных сказок в романе, да и вообще, практически, всех сказок Байетт, является незавершенность, открытый финал. Этот игровой прием из художественной литературы постмодерна актуализирует сказочные повествования, так как они перестают восприниматься как удаленные во времени истории, случившиеся «однажды» «давным-давно».

Сказочные повествования «Детской книги» гибричны по своей природе. Вообще, «гибридность» свойственна поэтике этого автора и проявляется в разных формах: как постдарвиновская, в определенном смысле, неовикторианская концепция смешения человеческого и животного начал, заложенная

в ее художественных образах¹⁸, так и в виде «скрещения» разных стилей и языков. Стилевая гибридность у Байетт совпадает с понятием «гибридной конструкции» у Бахтина¹⁹, в случае вставных сказочных текстов романа, герметичная по своей природе структура традиционной сказки «вскрывается» автором путем введения субъективности рассказчика, которая, в свою очередь, влияет на хронотоп сказки, трансформируя его соответственно своим целям. Эта субъективность стилизована под викторианскую «Матушку-Гусыню», и тогда ее произведения могут быть инкорпорированы в роман с помощью приема пастиша и восприниматься как неовикторианская сказка. Однако, пастиш у Байетт гармонично сочетает серьезность тайны и критическое высказывание, все сказки «Детской книги» «работают» как проекции многочисленных сюжетных линий романа.

В сущности, «Детская книга» является рефлексией Байетт на тему природы творчества и художественного письма, как и предшествующие неовикторианские романы «Обладание» и «Ангелы и насекомые». Этим обусловлен выбор образа художника, в данном случае, Олив Уэллвуд, в качестве центрального персонажа. Ее жизнь и творчество конструируются автором на основе биографических фактов и литературного наследия реальной викторианской детской писательницы Эдит Несбит. Специфика личности и художественной поэтики прототипа дает Байетт большую широту и свободу для воссоздания эпохи в разнообразных модусах и аспектах: конкретной личности, семьи, взаимодействия разных поколений, любовных и социальных взаимоотношений, индивидуального художественного творчества и современной культуры, наконец, в масштабах исторических процессов рубежа XIX и XX вв. Интертекстуальность в своем широком понимании, как обращение к опыту Другого, предстает в романе не только как инструмент письма, но и как метод постижения чужого и своего «я».

¹⁸ Этот вид гибридности рассматривается в статье [12].

¹⁹ «Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в которой в действительности смешаны два высказывания, две речевых манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора» [1, с. 57].

**Список литературы
Исследования**

- 1 *Бахтин М.М.* Слово в романе // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 9–180.
- 2 *Гамидова С.Х.* Особенности английской литературной сказки // Научная дискуссия современной молодёжи: актуальные вопросы, достижения и инновации. Сб. ст. III Междунар. научно-практической конф.: в 2 ч. Пенза: Изд-во «Наука и Просвещение», 2018. Ч. 1. С. 108–111.
- 3 *Дайер Р.* Пастиш / пер. с англ. И. Кушнаревой. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2021. 343 с.
- 4 *Дунаевская Е.С.* Литературные сказки Эдит Несбит: поэтика в контексте традиции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 65. С. 115–121.
- 5 *Дунаевская Е.С.* Традиции салонной сказки в творчестве Эндрю Лэнга // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. № 2–2. С. 22–28.
- 6 *Крюкова В.Г.* «Дети железной дороги»: художественное воплощение фабианцев в поэтике Эдит Несбит // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2021. Т. 26, № 1. Литературоведение. С. 147–156.
- 7 *Куприянова Е.С., Мазова Е.В.* Вставные тексты в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. № 87. Ч. 1. С. 69–72.
- 8 *Липовецкий М.Н.* Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 184 с.
- 9 *Мазова Е.В.* Мотивы творчества Э. Несбит в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. № 90. С. 79–82.
- 10 *Мазова Е.В.* Поэтика вставных текстов в романе А.С. Байетт «Детская книга»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2018. 24 с.
- 11 *Михайлов А.Д.* Марсель Пруст накануне «Поисков утраченного времени» // *Пруст М.* Против Сент-Бева: Статьи и эссе. М.: ЧеРо, 1999. С. 5–22.
- 12 *Муратова Я.Ю.* Проблема «гибридности» в произведениях А.С. Байетт «Ангелы и насекомые» и «Свистящая женщина» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 1. С. 85–89.
- 13 *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

- 14 *Briggs J.A.* *Woman of Passion: The Life of E. Nesbit, 1858–1924.* New York: New Amsterdam Books, 1987. xx, 473 p. URL: [https:// archive.org/details/womanofpassion00juli/page/74/mode/2up](https://archive.org/details/womanofpassion00juli/page/74/mode/2up) (дата обращения: 20.10.2023).
- 15 *Byatt A.S.* *Writing in Terms of Pleasure*// *The Guardian.* 2009. April, 25. URL: [http:// www.theguardian.com/books/2009/apr/25/as-byatt-interview/](http://www.theguardian.com/books/2009/apr/25/as-byatt-interview/) (дата обращения: 14.09.2023).
- 16 *Sands-O'Connor K.* *Impertinent Miracles at the British Museum: Egyptology and Edwardian Fantasies for Young People* // *Journal for the Fantastic in the Arts.* 2008. Vol. 19, № 2 (73). P. 224–237. URL: [https:// www.jstor.org/stable/24352454?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents](https://www.jstor.org/stable/24352454?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents) (дата обращения: 18.12.2023).
- 17 *Tsurumi R.* *The Development of Mother Goose in Britain the Nineteenth Century* // *Folklore.* 1990. Vol. 101, № 1. P. 28–35. URL: [https:// www.jstor.org/stable/1259881?searchText=mother%20goose&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dmother%2Bgoose&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&referrerid=fastly-default%3A60f28b93117e4c3c5f49e44160457d1e](https://www.jstor.org/stable/1259881?searchText=mother%20goose&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dmother%2Bgoose&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&referrerid=fastly-default%3A60f28b93117e4c3c5f49e44160457d1e) (дата обращения: 19.12.2023).

Источники

- 18 *Byatt A.S.* *Children's Book.* London: Vintage Books, 2010. 688 p.
- 19 *Nesbit E.* *Five Children and It.* URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/17314/pg17314-images.html> (дата обращения: 10.12.2023).
- 20 *Nesbit E.* *Nine Unlikely Tales.* URL: <https://archive.org/details/NineUnlikelyTales/page/n51/mode/2up> (дата обращения: 10.10.2023).



© 2024 г. **Е.А. Пастернак**

«СРАВНИ С ПОХОЖЕЙ СТРОКОЙ»: КОМПОЗИЦИОННЫЕ, ВЕРСИФИКАЦИОННЫЕ И СЮЖЕТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭМ, ОПУБЛИКОВАННЫХ А.А. ИЛЮШИНЫМ¹

Аннотация: В статье рассматривается композиционное, версификационное и сюжетное устройство поэм, опубликованных профессором МГУ А.А. Илюшиным. Намеренное сокрытие имени автора, разделение ролей автора, публикатора и комментатора, подчёркиваемые и скрывающиеся учёным отсылки создают пародийный эффект, в текстах прослеживаются черты пастиша и ретеллинга.

Ключевые слова: поэмы, А.А. Илюшин, пародия, пастиш, ретеллинг, формы четырёхстопного ямба, Данте, Монс.

Информация об авторе: Екатерина Алексеевна Пастернак — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, к. 854, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6997-6632>

E-mail: pasternakea@my.msu.ru

Для цитирования: Пастернак Е.А. «Сравни с похожей строкой»: композиционные, версификационные и сюжетные особенности поэм, опубликованных А.А. Илюшиным // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации /

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10132) в Институте мировой культуры Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Данная статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастиш. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В. Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р. Ненарокова).

отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 390–399.
<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-390-399>

© 2024. **Ekaterina A. Pasternak**

“COMPARE WITH A SIMILAR VERSE”: COMPOSITION,
VERSIFICATION AND PLOT FEATURES OF POEMS PUBLISHED
BY A.A. ILYUSHIN

Abstract: The article deals with the composition, versification and plot structure of the poems published by A.A. Ilyushin, professor of Lomonosov Moscow State University. The intentional concealment of the author’s name, the separation of the roles of the author, publisher and commentator, the references emphasized and hidden by the scholar create a parodic effect; the texts demonstrate features of pastiche and retelling.

Keywords: poems, A.A. Ilyushin, parody, pastiche, retelling, forms of iambic tetrameter, Dante, Mons.

Information about the author: Ekaterina A. Pasternak, PhD in Philology, Junior Research Fellow, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, bld. 51, room 854, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6997-6632>

E-mail: pasternakea@my.msu.ru

For citation: Pasternak E.A. “Compare with a Similar Verse’: Composition, Versification and Plot Features of Poems Published by A.A. Ilyushin.” *Anglijskaja klasičeskaja literatura v mirovoj kul’ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 390–399. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-390-399>

На протяжении нескольких десятилетий Александр Анатольевич Илюшин — профессор МГУ имени М.В. Ломоносова, специалист в области истории русской поэзии, стиховедения и дантологии — публиковал, помимо сугубо научных трудов и переводов, поэмы. Ни одна из них не была издана при жизни под именем автора.

Как нам кажется, эти поэмы представляют особый интерес не просто как очередное художественное произведение, но

как образец творчества филолога, для которого эти сочинения стали естественным продолжением учёных занятий, способом переосмыслить хорошо знакомые жанровые, сюжетные и версификационные каноны, а также подвести к размышлениям о границах между комическим и серьёзным. В них встречаются пародийные элементы (см. ниже об образе «ходячего мертвеца») и ретеллинг (частично — биографий любимых автором поэтов, в основном — отдельных эпизодов «Божественной Комедии»), однако ближе всего они к пастишу — и потому, что хорошо знакомое не высмеивается, а скорее предстаёт в неожиданном свете, и потому, что осмысление этих «филологических» поэм предполагает знания читателя в области истории литературы. Сам выбор такого не самого типичного жанра для современной поэзии, как поэма, причём не условный, а с соблюдением основных формальных требований к ней, со знанием традиции русской и европейской поэмы, указывает на неординарность этих текстов.

Тематически они пересекаются с тем, что волновало Илюшина как исследователя: например, «Память Его о Ней» и «Мёртвый в мире живых» — не только истории, в которых присутствуют этот и «словно ирреальный» [9, с. 20]² миры, что объяснимо для знатока Данте, но и рассказ о русских поэтах; в «Монсе» автор обращается к любимому Илюшиным веку и затрагивает тему отношений поэта и царя; «Вновь вижу мою донну»³ — причудливый сплав размышлений о Данте и Ап. Григорьеве. Не менее важным оказывается и формальное устройство произведений, причём в этом смысле оно исключительно разнообразно: в качестве примера упомянем хотя бы терцины и силлабические стихи; первые сохранены в илюшинском переводе «Божественной Комедии» [8], вторым же посвящена его докторская диссертация [3].

Все эти произведения были собраны под одной обложкой только после смерти учёного [9]: это 10 поэм, которые публиковались ранее, и четыре поэмы, которые были представлены

² Далее при цитировании этого издания в тексте статьи в круглых скобках указывается только номер страницы, откуда взята цитата.

³ Это общее название публикации в «Дантовских чтениях», состоящей из предисловия, трёх частей поэмы и комментариев [2]. Далее мы сохраняем это условное название, тем более что оно закреплено в [9, с. 56].

читателю впервые, а также “Tragedia”, «драматическое произведение» (295), которое с точки зрения объёма и стилистических особенностей примыкает к корпусу поэм. К сожалению, в этом издании были выпущены значительные части произведений, что, на наш взгляд, существенно искажает их замысел. Собственно «сюжет» стихотворной части — далеко не самое важное в этих произведениях; хочется верить, что в дальнейшем выйдет в свет более полное издание поэм, тем более что при жизни автора они не всегда публиковались в очевидных источниках [5].

Обширные предисловия, обладающие собственным сюжетом, и многочисленные «публикаторские» комментарии практически к каждой поэме являются неотъемлемой частью этих произведений. Во многом именно благодаря им тексты становятся гораздо сложнее: становится понятным, что Илюшин выступает сразу в нескольких ипостасях (например, публикатор и комментатор), намеренно скрывая главную — автора всего произведения. Это перекликается с его профессиональным интересом к анонимной поэзии и проблеме мистификации. Такой приём обращает внимание читателя на то, сколь по-разному будет восприниматься один и тот же текст, если он сопровождается заголовочно-финальным комплексом, придуманным «другими лицами» (или самим автором? — и если да, то почему автор решает выбрать именно такую форму саморепрезентации?).

Что даёт в этом случае такое разделение ролей автора, публикатора и читателя? Обычно об «авторе» неизвестно практически ничего, в лучшем случае — имя и несколько вымышленных деталей биографии: например, несколько поэм сочинены от имени Юрия Сидорина, реально существовавшего человека, друга Илюшина, учёного с экзотическим кругом интересов, отнюдь не похожим на круг интересов Илюшина вплоть до двойничества, как можно было бы подумать, приняв на веру излагаемое о нём в предисловиях к поэмам. Читатель может представить автора любым, живущим в самые разные времена, увидеть в стихотворных частях поэм множество слоёв, не ограничиваясь представлениями о конкретном периоде в истории литературы. Такой «микс» и стилистически, и идейно близок самому Илюшину: он постоянно намеренно сочетает «высокую» и «низкую» лексику, а в комментариях к поэмам можно увидеть, сколь важно для него подчеркнуть неразрыв-

ность истории литературы, указать на неожиданные сближения, казалось бы, совсем непохожих произведений: в чём-то сходными оказываются Жуковский и Е. Студеникина; русские романтики и Твардовский; поэты ранней петровской эпохи и футуристы.

Детали биографии публикатора следуют за реальностью, однако обладатель этого «голоса» попадает в удивительные ситуации. Так, например, в предисловии к поэме «Вновь вижу мою донну», сохранённом в первой публикации в «Дантовских чтениях» [2], он получает награду в Италии за перевод «Божественной Комедии», как и сам Илюшин в 1990-е гг., после чего ему дарят неизвестную ценную рукопись, переворачивающую представление об истории русской поэзии XIX в. В этом можно увидеть и способность к художественному изложению историй, и хотя бы воображаемое исполнение желаний многих учёных, и страсть к мистификациям, и, конечно, отсылку к литературе (в первую очередь XIX в.⁴), где произведение нередко сопровождается оригинальной историей его «появления», — достаточно вспомнить «Повести Белкина» и «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Комментатор же наиболее похож на настоящего Илюшина-преподавателя — в этой роли он и был наиболее знаком аудитории при жизни. Он постоянно даёт серьёзные и шуточные подсказки относительно отдельных важных мест в поэмах, причём граница между юмором и серьёзностью часто неочевидна. При этом со стороны читателя было бы очень легковёрным полагать, что Илюшин комментирует всё, что бросается в глаза в стихотворных частях поэм и кажется важным: каждый раз он как будто приглашает читателя продолжить поиск отсылок самостоятельно, а заодно подумать о том, почему какие-либо места не были прокомментированы.

Это напоминает о манере преподавания самого Илюшина — как в письменной форме, например в «Русском стихосложении», где он тоже задаёт не «проверочные», а вполне настоящие вопросы читателю, который при желании может перейти к серьёзным размышлениям самостоятельно [4], так и в устной (см., например, воспоминания в [6]). Читателю нужно помнить и о многослойном юморе в этой части поэм:

⁴ Интертекстуальные связи, содержащиеся в стихотворной части поэмы, подробно рассмотрены в статье [1].

так, отдельные «бессмысленные» замечания — это одновременно пародия на комментарии настоящих исследователей, которые иногда «хочут свою образованность показать и всегда говорят о непонятном» [10, с. 113], и на научно-популярные издания, рассчитанные на самый широкий круг читателей, однако это же и отсылка к пародийным автокомментариям других авторов, в первую очередь, конечно, к «Евгению Онегину», которого Илюшин по-настоящему любил.

Приведём несколько примеров. Вот одни из самых ярких катренов в поэме «Мёртвый в мире живых»:

Философ некий, муж науки,
Боготворя свою жену,
Готов был на любые муки,
Её чтоб радовать одну.

Но, не переставая злиться
На благоверного, она
Изволила отворотиться
И не удовлетворена. (79–80)

Поэту интересен не провокационный сюжет — он лишь возможная приманка для читателя: в примечании 16 к этим стихам, где характеризуются «четырёхстопные ямбаши» (80), сообщается о главном: «В предшествующих двух четверостишиях продемонстрированы все восемь узаконенных ритмических вариантов русского четырёхстопного ямба» (96). Позиция наблюдателя, которую занимает Илюшин, позволяет сделать прямое указание на необычную формальную особенность этих стихов. В комментариях к этой поэме она же позволяет называть прямой источник вдохновения, в том числе не являющийся широко известным, и демонстрировать непривычные связи между произведениями разных времён:

Пускай шипят бокалы, вспенясь! (74) — 4. Ср.: «Шипенье пенных бокалов...» (Пушкин)»(96);

И хоть стаканом сиволдая // Странноприимно угости (85) — 22. В автобиографической поэме Полежаева «Сашка» есть слова: «Стакан последний сиволдая...». Сейчас появится и сам герой этой поэмы (97);

А Сашка думает, наверно: «Что это? кто такой варяг? // Или расслышал я неверно // И не варяг он, а моряк?» (86) — 23. Разумеется, лежаевский Сашка не мог знать песню «Варяг» (97); За далью даль, и даль за далью... (87) — 24. Персонажи поэмы Твардовского «За далью даль» едут тоже на Дальний Восток (97).

Так, включение словесной и метрической отсылки к Твардовскому объясняется не просто желанием переполнить поэму интертекстуальными связями — оно помогает увидеть общее в теме путешествий в литературе. В поэме не до конца умершему герою даётся возможность проститься с привычным миром. Читатель ожидает, что подобный персонаж будет страшным, печальным или мистическим, как это обычно бывает с ожившими мертвецами, однако он пародиен, комичен, ещё и путешествует именно по «литературным» местам. Несмотря на частичный переход в потусторонний мир, он сохраняет вполне земные рассуждения: «Пойду искать, в какой из саун // Отмоюсь, вывалян в грязи» (73) — и привычки: «К питейному бы выйти дому, // Лихой предаться бы гульбе!» (73), и даже «воронья стая», которая «с протяжным карканьем летит» (73), выглядит не страшно, а смешно и литературно — как неизменный, но потерявший смысл атрибут «ходячего мертвеца». Пародийны и ситуации, в которые он попадает: так, первый герой, которого он встречает, — загадочный молчаливый мужчина в саване за прилавком, «знать, тоже мёртвый!» (74), при взгляде на которого становится ясно, «что он при жизни был колдун» (74). Он продолжает чародействовать и сейчас — берёт из ниоткуда «сивухи штоф» (74), после чего «полштофа вынюх[ивает]» (75); таковы его сверхъестественные способности, ничтожное «колдовство», благодаря которому, однако, герой, также познакомившийся с содержимым волшебной бутылки, всё же отправляется в путь. Несмотря на распространённость подобного сюжета, например, у романтиков (причём как в серьёзной, так и в переосмысленной, шутливой версии), никаких прямых указаний на этот счёт в комментариях не даётся; вспомнить о нём — дело читателя.

Отдельные жанровые и сюжетные штампы показаны в поэмах пародийно, но всё произведение совсем не обязательно представляет собой именно пародию. В поэме «Память Его о Ней» заметнее черты пастиша. Главный герой тяжело переживает смерть возлюбленной, он находится практически в полу-

бреду; как и «Мёртвый в мире живых», он страдает от проблемы с алкоголем. Несмотря на то, что главный герой несчастен и отчасти забавен⁵, в тексте очевидны и отсылки к «Божественной Комедии», ведь у Данте умирает Беатриче, и уважительные определения, которые даются любимым поэтам главного героя: «Аполлон Григорьев — // Устал, с людьми и сам с собой повздорив...», «Батеньков, таинственно-родной, // Мужавший в бурях и в орлиных взлётах...», «Побывавший в разных переплётах, // Некрасов — дух смятенный и больной» (18). Пушкин же и вовсе назван «вершинным», «великим, как Великий Океан» (18), что вполне соотносится с читательскими пристрастиями не только главного героя, но и публикатора поэмы. Мир поэтов, казалось бы, воображаемый, становится более чем настоящим: в отличие от «реальных» персонажей, окружающих главного героя, над его горем «Поэты не смеялись. Нет, они // Всё понимали» (19). Поведение поэтов описано уже с расчётом на читателя, немного знакомого с их реальной биографией и особенностями творчества: Иван, «Ишка», Мятлев «не сыпал каламбурами, ни-ни», Надсон же, который тоже похоронил возлюбленную и чувствовал себя одиноким, «казалось, зарыдал» (19). Воспевание русской поэзии — если не главная, то одна из ключевых тем поэм, опубликованных Илюшиным.

Отчасти схожая литературная фантазия — в поэме «Монс», частично написанной силлабическими стихами, что соответствует времени жизни главного героя поэмы. Автор ставит себя на не только Монса, но и Кариона Истомина, который здесь «славно ладит с Монсом, // Шутя его кличет то Мопсом, то Монстром» (265). Попытка представить себя в столь интересной эпохе является лишь частичной даже с формальной точки зрения. Так, силлабические стихи написаны очень правильно, однако, к примеру, неточная рифма в стихах, процитированных выше, где в заударной части одного из слов изменён один звук и «вставлены» два, легко представима в поэзии XX в., но практически исключена в описываемое время, при этом дух

⁵ Любопытно, что мы знаем о многих деталях его жизни, при этом и он, и его возлюбленная лишены имён и называются во всём тексте поэмы «Он» и «Она»; это одновременно указывает на парадоксальность и универсальность сюжета и позволяет в духе литературной традиции «скрыть имена прототипов», а вместе с тем снова возвращает к проблеме анонимности.

экспериментаторства, в том числе «формального», характерен для обеих эпох. Это попытка поразмышлять над биографией героя и над сходствами периодов в истории русской поэзии, но не просто пересказ известных фактов о Монсе «в столбик и в рифму».

С ретеллингом же читатель постоянно имеет дело в тех поэмах, где особенно важными являются дантовские мотивы. Уже упоминавшиеся таинственные связи с потусторонним миром и сюжет с потерей возлюбленной — важные, но не единственные способы напомнить о дантовской поэме. Во «Вновь вижу мою донну...» прямо цитируются строки из «Божественной Комедии» (“Puro e disposto a salire к звездам” (59) и “Alza la barba!” (67)), в поэме «Michele Trivolis — Максим Грек» заглавный герой не просто находится в Италии, что соответствует историческим реалиям, а смотрит на флорентийский баптистерий и думает о том, что «здесь окрещён был Данте Алигьери» (153), — именно фигура великого поэта оказывается главной достопримечательностью великого города. В предисловии к «Монсу» (504–506; примечания к нему не были написаны) приводятся рассуждения только о петровском времени, однако трудно не заметить, что главным героем вновь становится поэт, находящийся в своеобразном путешествии.

Добавим, что в поэмах дополняются и перерабатываются биографии реальных людей, связанных с Илюшиным: так, в «Центонном» героями событий начала XX в. становятся «мой дед Александр Филоменыч» (187), с которым случается эффектная боевая история, и «пушкарь Со Кван Чжин» (189), чьё имя удивительным образом совпадает с именем аспиранта Илюшина, защитившего диссертацию о творчестве Радищева [7]. Это не просто комический приём — читатель может поразмышлять о соотношении реального и воображаемого в жизни и творчестве в целом.

Почему эти поэмы кажутся сложными и привлекательными объектами для дальнейших исследований? В них разделены роли автора, публикатора и комментатора, в них очевидна любовь к истории литературы и к её переосмыслению, их тексты балансируют между смешным и серьёзным, причём ни то, ни другое не является самоцелью, — важно именно их сочетание. Такое устройство можно сравнить с устройством стекла в калейдоскопе — чем дольше и пристальнее читатель будет смотреть на эти необычные произведения, тем больше

граней сможет в них увидеть и тем лучше поймёт, что без любовью из них невозможен общий «узор» текста.

Список литературы **Исследования**

- 1 Акимова М.В. Литературные цитаты и аллюзии в поэме псевдо-Григорьева // Поэзия филологии. Филология поэзии: Сб. конференции, посвященной А.А. Илюшину. Тверь: Издатель А.Н. Кондратьев, 2018. С. 92–99.
- 2 Илюшин А. Вновь вижу мою донну // Дантовские чтения 1998. М.: Наука, 2000. С. 158–172.
- 3 Илюшин А.А. Русская силлабика: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1984. 334 с.
- 4 Илюшин А.А. Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 1988. 168 с.
- 5 Илюшин А.А. Центонное: опыт публикации современного литературного анонима // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 8. С. 74–81.
- 6 Полилова В. Александр Анатольевич Илюшин. 12.02.1940–19.11.2016 // Литературоведческий журнал. 2016. Т. 40. С. 305–306.
- 7 Со Кван Чжин. Проза А.Н. Радищева в литературном движении конца XVIII в. — начала XIX в.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 147 с.

Источники

- 8 Данте Алигьери. Божественная Комедия / пер. с итал., вступ. ст. и примеч. А.А. Илюшина. М.: Издат. центр филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 1995. 800 с.
- 9 Илюшин А.А. Избранные стихотворные произведения / подгот. текста Е.А. Илюшина. М.: Common place, 2020. 518 с.
- 10 Чехов А.П. Свадьба: Сцена в одном действии // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978. Т. 12: Пьесы. 1889–1891. С. 107–123.



© 2024 г. А.Л. Гумерова, В.С. Сергеева

ФАНФИКШН И ИГРА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ¹

Аннотация: Фанфикшн — любительское творчество по мотивам оригинальных произведений — в последние десятилетия очевидно становится важным способом взаимодействия читателя с текстом, заставляя задуматься об академическом осмыслении этого феномена. Представляется возможным вывести истоки фанфикшн из литературной игры, в частности игр, свойственных читающим детям и подросткам, примеры чему можно найти в мемуарной литературе разных эпох. Потребность игры, пускай в уме, мысленно, с последующей записью (что отличает фанфики от собственно детских игр), может рассматриваться как одна из существенных причин возникновения фанфикшн, помимо свойств исходного текста.

Ключевые слова: фэнтези, фанфикшн, воображение, литературная игра, Толкин, Льюис, мемуары.

Информация об авторе: Анна Леонидовна Гумерова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: gratia4@yandex.ru

Валентина Сергеевна Сергеева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4693-7723/>

¹ Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастись. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В. Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р. Ненарокова).

E-mail: yogik84@mail.ru

Для цитирования: Гумерова А.Л., Сергеева В.С. Фанфикшн и игра: к постановке проблемы // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 400–412. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-400-412>

© 2024. **Anna L. Gumerova, Valentina S. Sergeeva**

FANFICTION AND PLAY: TO THE STATEMENT OF THE PROBLEM

Abstract: Fanfiction — the amateur creativity based on original works — in recent decades is evidently becoming an important way of the reader's interacting with the text thus inspiring to think about the scientific reflection of the phenomena. Finding the origins of fanfiction in the literary game-playing seems to be possible, in the games of the reading children and teenagers in particular; examples can be seen in the memoirs of various epochs. The urge to play, though in their mind, followed by the results being written down (what distinguishes fanfics from children's games as they are) may be considered as one of the crucial causes of fanfiction, beside the features of the original text.

Keywords: fantasy, fanfiction, imagination, literary game, Tolkien, Lewis, memoirs.

Information about the author: Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: gratia4@yandex.ru

Valentina S. Sergeeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4693-7723>

E-mail: yogik84@mail.ru

For citation: Gumerova, A.L., and V.S. Sergeeva. "Fanfiction and Play: to the Statement of the Problem." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 400–412. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-400-412>

Нормальное фантазирование само по себе может быть двух типов, и разница между ними существенна. Их можно назвать Эгоистическим и Бескорыстным. В первом случае мечтатель сам всегда главный герой, и все видится его глазами. Это он дает остроумные ответы, пленяет прекрасных женщин, владеет яхтой, пересекающей океан, обретает славу величайшего поэта. Во втором случае мечтатель не является главным героем своих грез и, возможно, вообще в них отсутствует. Так человек, у которого нет возможности по-настоящему отправиться в Швейцарию, может развлекать себя мечтами об альпийских каникулах. Он будет присутствовать в своем вымысле, но не как главный герой — скорее, как зритель. Если бы он действительно находился в Швейцарии, его внимание было бы сосредоточено не на нем самом, а на горах; поэтому в фантазии его внимание сосредоточено на воображаемых горах. Но иногда мечтатель вообще не присутствует в своих грезах. Я, возможно, принадлежу к тем, кто, мучаясь бессонницей, развлекает себя вымышленными пейзажами. Я вижу большие реки, где в устье кричат чайки, движусь по сужающимся притокам, по обрывистым ущельям, вверх по течению, туда, где едва слышно звенит скрытый на болотистой пустоши исток. Но я присутствую там не как исследователь или турист. Я смотрю на мир извне. Следующей стадии нередко достигают дети, как правило сообща. Они могут изобрести целый мир и его население, оставаясь при этом извне. Но когда эта стадия достигнута, в дело идет нечто большее, чем просто греза — начинается составление, придумывание, иными словами (художественный) вымысел.

Именно здесь, если мечтатель обладает талантом, происходит легкий переход от бескорыстного фантазирования к литературному творчеству. Возможно перейти даже от эгоистического фантазирования к бескорыстному, а затем к подлинно литературному [12, р. 52–53].

Клайв Льюис писал «Опыт критики» — книгу, посвященную типам чтения и восприятия — с точки зрения увлеченного читателя. В какой-то мере трудно говорить о фанфиках, не будучи увлеченным фикрайтером. О причинах их появлениях и функциях сказано достаточно много, см., например: «Фанфикшн — созданный в рамках фандома продукт литературного творчества, которое опирается на известные феномены

культуры, заимствуя их элементы, и не может быть полностью интерпретировано без знания данных феноменов» [10, с. 233]. В этой же работе приведен ряд возможных классификаций фанфикшна — по жанрам, по подходу к изначальному канону и т. д., и это перечисление только больше показывает полное разнообразие в фанфикшне. Указаны различные критерии, помогающие читателю ориентироваться — объем текста, жанр, отношение к исходному канону, отношение к персонажам исходного канона, пригодность для возрастных групп (как правило, таким образом характеризуется степень насилия и секса, описанная в фанфике [10, с. 234–236]. А.А. Липинская в работе «Джек-Потрошитель в русскоязычном фанатском творчестве», подробно описывая механизм так называемой «Фандомной битвы» — мультифандомного командного состязания между работами в разных жанрах, но объединенных одним исходным «каноном», произведением или циклом — пишет: «Здесь даже больше, чем просто в сетевом фанатском творчестве, заметно взаимодействие между аудиторией и Авторами» [6, с. 72–73].

В статье Н.В. Самутиной «Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта», посвященной феномену читательского письма для массовой литературы на примере русскоязычного фанфикшна по саге Дж. Роулинг о Гарри Поттере, говорится: «Фанфикшн служит для русских читательниц катализатором осмысления функций чтения и читательского опыта, самоопределения в поле этого опыта, поисков ответа на вопрос, зачем каждой из них этот фанфик, эта книга, а заодно чтение, письмо и литература вообще <...> фанфикшн как средство коммуникации, со всеми его обозначенными выше особенностями, обладает таким же эффектом, как ряд других медийных конструкций нашей (пост)современности: он выглядит легко, а действует серьезно, обещает мало, а дает много, притворяется необязательным развлечением, но способен изменять жизнь» [8, с. 185]. Наконец, И.А. Сергиенко в статье «“И вела я жизнь цивилизованную, как вдруг...”: история прочтения романа Дж.Р.Р. Толкина “Властелин колец” в России (1970–2000-е гг.)», построенной на социологическом исследовании читательской рецепции творчества Толкина в указанный период (в статье использованы как непосредственные опросы, так и высказывания на читательских форумах) говорит о «читательской инициации», характерной для рассказов

о встрече респондента с творчеством Толкина: «Эти рассказы представляют собой устойчивый автобиографический нарратив, где, как правило, рассматриваются такие составляющие личного “автобиографического мифа” как события и совпадения, определившие судьбу. Большинство представленных текстов отличается высоким уровнем рефлексии и исповедальности, зачастую они имеют сюжетное построение с четко выраженной завязкой, развязкой и кульминацией» [9, с. 139]. Все эти определения, от попыток формализовать фанфикшн до изучения личного читательского опыта, объединяет основная идея: фанфик — это описание личного читательского переживания авторского мира, и в большинстве случаев фанфикшн-культура предполагает создание поля общения с такими же читателями любимых книг.

«Хорошая» или «плохая» литература порождает фанфик? Если, вслед за К. Льюисом, задаться вопросом о качестве произведений, вызывающих работу «апокрифирующей» читательской фантазии, мы обнаружим, что это литература самая разная, от классической до массовой (не говоря о тех случаях, когда фанфики создаются по фильмам, видеоиграм, биографиям популярных исполнителей и т. д.)². Дело не в том, хороша

² См., например: «По моим наблюдениям, в первую очередь фанфик возникает вокруг явлений культуры, предлагающих читателю-фанату хорошо разработанный, полный подробностей мир (фанфикеры пользуются термином “вселенная”, universe), допускающий широкое пространство альтернативы. Огромный пласт фанфика существует, например, в привязке к сериалу “Секретные материалы” и к саге о Гарри Поттере, но фанфикеров, работающих с сюжетом и персонажами суперхита “Титаник”, оказалось до смешного мало. Очевидно, одной популярности для возбуждения писателей-последователей недостаточно» [3]. Ориентация на читателя нередко выделяется как признак массовой литературы, однако фанфики пишутся, в том числе, по творчеству Достоевского, Джейн Остен и т. д. (хотя, вероятно, немалую роль тут сыграли экранизации). В статье «О чтении» Ролан Барт пишет о возможности включения читательского восприятия в анализ текста: «Один из способов приобщить читателя к теории Повествования и вообще к Поэтике заключается, по-видимому, в том, чтобы рассматривать его самого как занимающего некоторую точку зрения (или несколько точек зрения подряд); иначе говоря, рассматривать читателя как персонажа, превращать его в одного из персонажей (даже не обязательно привилегированного) повествования и/или Текста» [1, с. 497–498].

или плоха эта литература — в конце концов, и «Душеньку» И.Ф. Богдановича, и «Пока мы лиц не обрели» Льюиса можно назвать хронологически очень отдаленными фанфиками по «Золотому ослу» Апулея — а в том, что она соответствует определенным условиям. В их числе — незавершенность истории, наличие лакун, вопросов без ответа, что само по себе вызывает возникновение подражаний, продолжений и т. д. Но если это можно назвать именно условиями («зацепки» внутри текста), то есть еще один фактор, естественный сам по себе — желание игры.

Что приводит к созданию фанфика — определенные свойства исходного произведения или свойства самого человека?

Одна из самых первых фанфикшн-культур в России строится вокруг произведений Дж.Р.Р. Толкина. И один из самых ранних и наиболее известных фанфиков — «Черная книга Арды» Натальи Васильевой (в большей части редакций — в соавторстве с Натальей Некрасовой), официально впервые изданная в 1995 г., а до этого существовавшая в виде самиздата и создавшая свой культурный пласт. Издание 1995 г. открывается рассуждением о природе творчества, в которых особенно подчеркивается незавершенность текстов Толкина, естественным образом вызывающие желание дописывать и домысливать. Довольно последовательно перечисляются способы творчества, о которых так или иначе говорит и сам Толкин: зрение (наблюдения), логика достраивания, эмоции, «видения и сны».

Разве вспомнишь его теперь — тот первый вопрос, на который не найти ответа во вроде бы логичном повествовании. А когда ответ был найден, рухнула стройная схема, и шитая золотом ткань прекрасной сказки стала расползаться под пальцами... и — что за ней? <...> Говорят, лишь те произведения истинно совершенны, в которых ничего не хочешь изменить, которые не хочешь дописать или продолжить. Таких мало, и книги Дж.Р.Р. Толкиена не входят в их число — утверждение, которое попытаются оспорить тысячи читателей, относящихся

Барт не говорит о специфических жанрах, которым мог бы быть свойственен такой подход — можно с уверенностью говорить, что для него такое вовлекающее отношение к читателю, как и для Клайва Льюиса немного ранее, является возможным свойством чтения любой литературы, а не только массовой.

к «Сильмариллион» и «Властелину Колец», как к Библии. Однако тому, кто привык не только смотреть, но и видеть, очевидно, что в произведениях профессора Толкиена сказано не все.

<...> Как это началось и почему? Долгий рассказ. Скажем одно — настало время поверить своим мыслям, видениям, бреду, снам — и логике. Зрение выискивало недомолвки и несоответствия в повествовании Толкиена. Логика заполняла лакуны. Эмоции проверяли правильность догадки. Видения и сны ставили перед фактом: это было так. <...> Уже не вспомнишь, кем в первый раз было сказано: «Я видела. Так было». <...> Это потом — странный взгляд в пространство и неестественно-ровное: «Я помню...» Все это еще будет. Сейчас есть только — Имя, да вопросы, которые, кажется, никто не задавал себе за все время, прошедшее с публикации «Властелина Колец» и «Сильмариллион». И есть двое — с уклоном в филологию и историю соответственно, — у которых возникло желание достроить неполную картину мира [13, с. 3–4].

Написание фанфика и тем более его предложение фэндомскому сообществу — своеобразная игра-фантазия, сродни детскому «давай как будто» (бескорыстное или небескорыстное фантазирование, цитируя «Опыт критики» Льюиса). Фанфики пишут необязательно потому, что автор сознательно хочет поиграть, один или с кем-то вместе, в сообща придуманный (или домысленный) мир; необязательно потому, что описываемое в фанфике тем или иным образом уже было отыграно (хотя это тоже возможно, и фанфик иногда представляет собой отчет о состоявшейся ролевой игре, живого действия или словесной)³. Однако в норме фанфик — не запись, а аналог игры; отчасти благодаря интернету это — новый жанр, но, с другой стороны, фанфикшн вызывает в памяти вполне знакомый образ читающего ребенка, который мысленно разыгрывает, продолжает, дополняет прочитанное (со своим участием или нет) и ищет тех, с кем эту игру можно разделить⁴. Речь в данном случае не

³ См., например: [5].

⁴ Заметим эту необходимость создания вымышленных миров «в сотрудничестве», о которой упоминал Льюис. В работе «Феномен творчества в сетевой литературе (на примере форумных ролевых игр» исследовательница творчества Дж.Р.Р. Толкина и литературы фэнтези О.С. Наумчик со ссылкой на известное письмо Дж.Р.Р. Толкина

о литературном соавторстве — в эту игру можно играть всем желающим.

Тем не менее фанфик — нечто отдельное по отношению к литературе, и у него свои законы, которые, может быть, пока не описаны или описаны недостаточно полно, однако отчетливо ощущаются всеми, кто внутри этой культуры. Фанфик, в отличие от «настоящей литературы», даже самой дешевой бульварной литературы, всегда создается в плотном взаимодействии с читателем, зачастую по прямому заказу... В этом отношении фанфик сродни ролевой игре: нет жесткого деления на «авторов» и «читателей», нет тех, кто на ярко освещенной сцене, и тех, кто смотрит из темного зала, все отчасти актеры и отчасти зрители, любой может подняться на сцену и сыграть, если захочет и осмелится, места и времени хватит на всех.

(из сетевого обсуждения)

В реалистической литературе сложно найти примеры того, как ребенок создает произведение, записывая постфактум свою же игру, хотя немало примеров, собственно, описания и развития вымышленного мира (карты, письма, внутримировой легендарии)⁵. Однако сыгранное остается в «минувшем дне» — оно может продолжаться, но не повторяться; реконструировать однажды сыгранный сюжет бывает сложно, да и не так интересно — даже возвращение к нему не всегда привлекает. Так, в повести Р. Джефриза «Бевис, или История мальчика» (1882) маленький герой, увлеченно и непрерывно разыгрывающий книжные сюжеты, равнодушно проходит

Мильтону Уолдмену от 1951 г. справедливо отмечает высокую роль сотворчества для конструирования авторских миров и показывает, что этого же мнения придерживался и сам Толкин [7, с. 352]. Несомненно, свою роль тут играет идея желания (desire) — желания соучастия, выхода за рамки непосредственной действительности, жадности приключений, сопричастности успехам героя и т. д.

⁵ Упоминания об этом есть практически у всех, кто в детстве пережил опыт создания «страны-мечты» — наиболее яркое и развернутое описание, конечно, у Л. Кассила в «Кондуите и Швамбрании». Вымышленный мир наносится на карту, иллюстрируется, для него создается история и т. д. К. Льюис, в детстве игравший с братом в «страну мышей», жаловался, что трудно заполнить вымышленными событиями тысячелетия истории в хрониках.

мимо плота, который строил накануне, изображая Робинзона: новый день сулит новую игру, новые приключения. Тем не менее, если бы дети, играющие в Робинзона, затем сели и записали свои игровые приключения — или приключения своих персонажей — вероятно, получился бы полноценный фанфик по Дефо. Из мемуаров литературоведа и историка Н.П. Анциферова, в отрочестве увлекавшегося с друзьями «игрой в рыцарей»⁶, предполагавшей развитый сюжет и глубоко проработанных персонажей, мы узнаем, что как минимум для одного участника сыгранные истории оставались источником творческого вдохновения:

Интересно, что Татьяна Навашина в письме Николаю Анциферову от 16 октября 1910 г. замечает: «Что же касается молитвенного отношения к жизни, то не только легенда о нем мне знакома, и если бы мои сочинения были напечатаны, то я сослалась бы на мою балладу о рыцаре Черной башни, что этот вопрос затронут и одна из сторон его решена» [Навашина 1905–1913, л. 56]. Очевидно, письмо обращено к человеку, который понимает ее с полуслова, и поэтому фраза выглядит для стороннего читателя достаточно загадочной, однако можно предположить, что по мотивам этого сюжета ею действительно была написана баллада о явлении Лоре видения Роланда на кресте, предваряющего смерть героя, — в таком случае Анциферов в своих мемуарах пересказывает не столько саму игру, сколько балладу, написанную на ее основе. Из воспоминаний Анциферова мы знаем, что Татьяна Навашина возвращалась к сюжетам игры в процессе литературного творчества: годом позже Анциферов напишет в дневнике, который процитирует в мемуарах: «Таня... пишет биографии наших рыцарей» [Анциферов, л. 233] [4, с. 181–182].

Можно сказать, что автор фанфика вспоминает, «как играют в Робинзона». Фанфик — это *потребность* игры, которая вполне может состояться и «в уме» (то есть в фантазии). Он находится в той точке, где игра и фантазирование переходят в творчество — пускай не всегда, по Льюису, «подлинно литера-

⁶ С опорой, в том числе, на творчество Шекспира, Вальтера Скотта, Дюма, Бульвер-Литтона и проч., хоть и без прямого заимствования сюжетов.

турное»; результат может стать или не стать литературой, но, тем не менее, связь между фантазированием и сочинительством представляется довольно прямой. Вполне естественно, что игровая фантазия опирается на уже известные образы, сюжеты, события; игра по прочитанному предполагает нечто, лежащее в основе — представим, что мы рыцари короля Артура, разбойники, путешественники, индейцы и т. д. Быть может, в игровой составляющей — отличие фанфика от «апокрифа»⁷, и корни фанфикшна следует искать не в литературной традиции (подражания, пародии, компиляции), а в игровом творчестве, хотя с ним мы зачастую имеем дело уже опосредованно, в том числе через описания детских игр в мемуарах.

Затем к картам добавляется собственно «игра в рыцарей», в которую постепенно вовлекаются и другие друзья Анциферова — братья Белокопытовы, брат и сестра Навашины, Александр Попов. «Родилась эта игра так, — сообщает Анциферов. — В тетрадке я рисовал (увлекшись Вальтером Скоттом) рыцарей, поколение за поколением <...> Я давал иные имена: Эдуард, Ричард, Роланд, Роберт и т. д. И каждому сочинял биографию. У вымышленных персонажей появляется биография, они перестают быть только функциями для игры. Затем Анциферов подробно описывает правила проведения войн и турниров, и мы видим, что игра ведется бумажными фигурками на нарисованной карте и состоит «в осадах замков и городов» [Анциферов 1992, 60]. <...> в третьей части мемуаров речь уже идет не о вполне вымышленной стране (действие игры происходит в Англии, с некоторой оговоркой — «в нашей детской Англии» [Анциферов 1992, 79]) <...> Анциферов специально отмечает,

⁷ Споры об апокрифическом творчестве, в частности, по мотивам Толкина активно велись в конце 1990-х — начале 2000-х гг., в том числе, после выхода ряда книг, действие которых происходило в толкиновском авторском мире — Средиземье (Н. Перумов, К. Еськов, Н. Некрасова, О. Брилева). Участники дискуссий пытались разграничить апокриф и фанфик / подражание, тем более что на термине «апокриф» настаивали и некоторые авторы. В целом, исходя из понимания апокрифа как произведения религиозной литературы, не включенного в канон, делался вывод, что апокриф определяется степенью серьезности отношения к тексту, даже степенью веры в существование мира, описанного Толкином. В данном случае границей жанра стала мера авторской искренности.

что действие этой игры в рыцарей происходит в реально существующей стране: «У играющих не было теперь особых государств. Мы все сошлись на одном, и это, конечно, была родина Шекспира — Англия» [Анциферов 1992, 71]. Характеризуя Англию как родину Шекспира, Анциферов подчеркивает литературность локуса их игры. Мемуары Анциферова в этом плане не представляют собой какое-то исключение: игры по такого рода художественным мирам часто упоминаются в воспоминаниях о детстве, как в близких по времени к мемуарам Анциферова, так и в более ранних и более поздних. В монографии «“Усадебный текст” и национальный культурный код: русско-британские литературные связи XIX — начала XXI в.» Г.А. Велигорский перечисляет автобиографические произведения XIX–XX вв., в которых описана «игра в Робинзона»: записки актера А.П. Ленского, воспоминания А.Ф. Достоевского и художницы Т.А. Луговской, автобиографическую повесть Н.К. Крупской; в записках Ленского появляется также игра в Дон Кихота [см. Велигорский 2022, 324–327]. В записках Ленского и воспоминаниях А.Ф. Достоевского подчеркивается, что играющие принимают на себя роли Робинзона и Пятницы. Описание, которое дает Анциферов в «Prima Vera», в определенном смысле схоже — играющие отождествляют себя с персонажами, причем, судя по описанию, есть три персонажа, жестко «привязанных» к каждому участнику игры, но есть и другие, за которых они тоже могут высказываться в случае необходимости⁸ [4, с. 178–180].

Урсула Ле Гуин в эссе «Почему американцы боятся драконов?» (1974) писала, что не во всех литературах развилась традиция «волшебной сказки для взрослых», то есть собственно «фэнтези» [11, р. 24] — точно так же, возможно, не везде была удовлетворена возможность свободной игры на литературный сюжет. Вопрос о функциях игры и о том, выполняет ли их фанфик или ограничивается тем, что реализует само желание «поиграть» — другое дело. «<...> фанфикшн как средство коммуникации, со всеми его обозначенными выше особенностями, обладает таким же эффектом, как ряд других медийных конструкций нашей (пост)современности: он выглядит легко, а действует серьезно, обещает мало, а дает много, притворяется

⁸ Подробнее см.: [2].

необязательным развлечением, но способен изменять жизнь» [8, с. 185].

Список литературы Исследования

- 1 Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
- 2 Велигорский Г.А. «Усадебный текст» и национальный культурный код: русско-британские литературные связи XIX — начала XXI в. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 415 с.
- 3 Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом // Сайт «Новый Мир». [2003. № 12]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/12/kak-razmnozhayutsya-malfoi.html (дата обращения: 03.09.2024).
- 4 Гумерова А.Л. Игра в рыцарей на страницах мемуаров Н.П. Анциферова // Детские чтения. 2023. № 23 (1). С. 175–192.
- 5 Гумерова А.Л. Ролевые игры как творчество // Сайт «Новый Мир». [2008. № 8]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/8/rolevye-igry-kak-tvorchestvo.html (дата обращения: 03.09.2024).
- 6 Липинская А.А. Джек-Потрошитель в русскоязычном фанатском творчестве // Языки истории и языки литературы. Коллективная монография / отв. ред. Т.А. Шарыпина, М.К. Меньщикова. Н. Новгород: Изд-во НГУ, 2022. С. 72–80.
- 7 Наумчик О.С. Феномен сотворчества в сетевой литературе (на примере форумных ролевых игр) // Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства. Коллективная монография / отв. ред. Т.А. Шарыпина, М.К. Меньщикова. Н. Новгород: А.В. Щепинский, 2022. С. 351–357.
- 8 Самутина Н.В. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12, № 3. С. 137–194.
- 9 Сергиенко И.А. «И вела я жизнь цивильную, как вдруг...»: история прочтения романа Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» в России (1970–2000-е гг.) // Труды Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и иск-ва. 2010. Т. 187. С. 138–161.
- 10 Солина А.В, Балютко Я.С. Классификация фанфикшна: безопасный сегмент фанатского творчества // Культурные инициативы: материалы 55 Всерос. науч. конф. молодых исследователей (Челябинск, 6 апр. 2023 г.) / сост. и науч. ред. А.Р. Медведева, гл. ред., отв. за вып. Е.А. Селютина. Челябинск: ЧГИК, 2023. С. 233–237.

- 11 *Le Guin U.* Language of the Night. New York: Simon and Schuster, 2024. 304 p.
- 12 *Lewis C.* An Experiment in Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. 151 p.

Источники

- 13 *Васильева Н., Некрасова Н.* Черная книга Арды. М.: Диас, 1995. 672 с.

THE FATE
OF THE CLASSICAL LITERARY HERITAGE TODAY

Maria R. Nenarokova

The collective work, which is brought to the readers' attention, summarizes the results of research conducted within the framework of the Russian Science Foundation Project No. 23-28-00989 "English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations" (2023–2024). Work on the project brought together scientists from Moscow, St. Petersburg, and Perm.

In the history of European literature, there are authors and books that, once they appear, become an integral part of the culture of a particular country. They firmly enter the reading agenda of both children and adults, and gradually become building material for new works. Later authors turn to literary classics, borrowing the plot elements of well-known texts, and the minor characters of the source texts come to the fore in their books, and the reader sees familiar events as if from a different point of view. In this case, the overall tonality of the work may change. As a rule, such significant works transcend the borders of the countries where they were created, and as translations they become facts of the host cultures.

A new stage in the existence of classical works begins with their translation into other sign systems: cycles of illustrations are created, reflecting not only the vision of individual artists, but also the characteristics of the cultures to which they belong; theatrical productions, even ballets, are staged; numerous film adaptations appear with the advent of cinema.

Masterpieces of English classical literature, namely: *Hamlet* by W. Shakespeare, *The Pilgrim's Progress* by John Bunyan, the Gothic novel tradition of the 18th century, the novels of Jane Austen and Charles Dickens, were in demand not only by contemporaries, but also by readers of later times, right up to XXI century, and numerous translations into foreign languages have made the readership truly international.

These books served as material for studying the mechanisms of preserving cultural heritage in modern conditions. Since the

books of these authors have become not only the basis of English-speaking culture, but have also entered the treasury of world culture, the study of their reception, transformation, interpretation helps to understand how masterpieces of world and national literature can become attractive not only to a narrow circle of elite educated people, but also to ordinary reader.

The attention of the project participants was drawn to a wide range of works for which the above-mentioned classical books became the source texts; through alterations, continuations, film adaptations, and cycles of illustrations, one can study the mechanisms of reception, transformation, interpretation of classical literary texts. Thus, the researchers try to determine how the classical texts in question manage not only to remain part of the cultural baggage of a modern educated person, but also to influence the formation of mass culture 20th–21st centuries.

The history of mankind shows that the transmission mechanisms of culture can be destroyed in periods of transition, therefore the study of reception, transformation, interpretation of classical literature monuments allows to choose the most optimal ways not only to familiarize audiences of different ages and different educational levels with culturally significant works of the past, but also consider how readers can be encouraged to consult source texts and thus minimize cultural loss.

Since the above-mentioned works of classical English literature have become facts of modern world culture, five areas of research were chosen: analysis of the source texts themselves from the point of view of plot and composition, character system, narration method, ideological and thematic complex, which served as material for other, later works; analysis of changes made to the plot, to the development of characters, to the ideological content of works created on the basis of classical texts: the study of the processes of reception, transformation, interpretation of classical texts in the context of changing worldviews within European culture, as well as in other cultures, identifying general patterns of these processes; studying the translation of classical texts into other sign systems (cycles, illustrations, comics, theatrical productions, film adaptations) and the process of their adaptation in mass culture, especially, in youth culture; studying the mechanisms of creating alternative history and “sensational messages” in works of fiction and the use of these mechanisms in modern Western journalism.

At the center of the research is the concept of “remake”, or “literary retelling”, a conscious way of creatively working with a text, a set of techniques for its transformation. Using such techniques it is possible to create a new work based on a well-known and easily recognizable literary masterpiece.

The articles included in the book are divided into six sections. The first section deals with the study of W. Shakespeare’s tragedy *Hamlet*. M.S. Shchukina’s article “Hamlet’s Text: A Representation of the Humanistic Crisis of Modernity in European Drama of the Last Third of the 20th Century” examines the plays of T. Stoppard, A. Nikolai, E. Zurek, J. Glowacki, N. Jordanov, T. Akhtman, the starting point for their creation being the great Shakespearean tragedy. As the analysis of these works has shown, the main technique used by the authors of Hamlet’s “alterations” is to change the focus of perception and interpretation of the event basis of Shakespeare’s tragedy from the “point of view” of its minor characters. The given section also includes the article by M.R. Nenarokova “Shakespeare’s Dramaturgy in Comics, Graphic Novels, Textbooks: *Hamlet, Macbeth, A Midsummer Night’s Dream*”, which examines the connection between “clip” consciousness, typical of the modern man, with comics as a type of text that is generated and demanded by modern culture. The article makes an attempt to find an answer to the following question: how effective comics are for preserving classical literature in the reading agenda in the 21st century.

The section “John Bunyan” includes research by M.R. Nenarokova, reflecting the reception of the famous allegory *The Pilgrim’s Progress*, one of the most widely read books in English-language culture. The article “On the Strategies of Literary Retelling (based on the prefaces to the editions of John Bunyan’s *Pilgrim’s Progress* in the 18th–21st centuries)” examines approaches to publishing the text of Bunyan’s allegory, which can be found in the prefaces to numerous editions of this book: reproducing the original text in all its details, creating a modernized version of the original, a literary retelling. The analysis of the adaptations of *The Pilgrim’s Progress* shows that their authors use three strategies of literary retelling: changing the character system, for example, the main character, changing the place and time of action, changing the genre of the work. As a rule, when creating new texts based on the *Pilgrim’s Progress*, authors of literary retellings use two or three strategies simultaneously. The second article of the given

section “John Bunyan’s ‘Emblematic Theater’: the fate of the Interpreter and his ‘living pictures’ in the 18th–21st centuries” is an attempt to explain why there appeared numerous adaptations and retellings of the well-known text. The imagery of *The Pilgrim’s Progress* is the product of baroque consciousness. The central element of imagery is an emblem, a visual-verbal sign that conveys ideas in a condensed form, both religious and political ones. The elements of the emblems are akin to polysemantic words; they could acquire a new meaning in each new context, and each reader interpreted and understood the combinations of elements in the emblems, depending upon his own experience. The episode in the house of the Interpreter, who showed his guests emblems as scenes, or “living pictures”, being used as a case study, the mechanism of changing or replacing the emblematic series up to the complete giving up of the original text is considered when the era of the “rhetorical” word is succeeded by that of the “immediate” word (formulation by A.V. Mikhailov).

One more cultural phenomenon was the so-called “Gothic” novel. If *The Pilgrim’s Progress* was created during the heyday of Baroque culture, then the Gothic novel as a genre arose at the end of the Baroque. The self-titled section includes studies by E.V. Vasilyeva (St. Petersburg), dedicated to the fate of the Gothic novel in the 20th century. The title of the first article is “Reception of M. Shelley’s *Frankenstein, or the Modern Prometheus* in the Modern Literature: An Approach to Classification.” Mary Shelley’s novel *Frankenstein, or the Modern Prometheus* belongs to the tradition of the Gothic novel, which served as a prototext for many works of the 20th–21st centuries that belong to different sign systems (literary retellings, comics, films, plays). After analyzing a large amount of material, the researcher created a classification. The main criterion for it is proximity to the original. All works analyzed were divided into three large groups: works that are closest to the original source, which the researcher defines as *retellings*, or *remakes*; texts indirectly related to the original source by borrowing one or more recognizable elements, which are called *adaptations* or *derivatives*; finally, texts whose source is obvious, but the narrative is done in a comic line — *parodies*, or *comic readings*. The second article, “Gothic in the Graphic Novels and Comics”, highlights aspects of the reception of the poetics of the Gothic novel in comics and graphic novels. Analysis of the material showed that the comic book genre inherited a complex image of the hero, typical

of late Gothic, a Gothic chronotope, motives of duality, mystery, and madness from the late “Gothic” novel of the late 19th century. The plots of three cult Gothic works *Frankenstein*, *Dracula*, and *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* were the most popular at the time. Using the example of these literary works, the researcher shows how screenwriters and comic book authors modified the source texts, so that sometimes new works ceased to be perceived as “Gothic”, in fact, they were perceived as science-fiction texts. Based on their closeness to the source text, graphic novels can be divided into adaptations per se, sequel adaptations, and remake adaptations, which can correspond to sequels, literary retellings, and adaptations of literary works.

Jane Austen is one of the key figures in English-speaking culture. The popularity of her novels has not only not decreased over time, but, on the contrary, is increasing every year. The undying interest in the work of the English writer caused the huge number of literary retellings to appear. The section focusing on Austen’s work consists of three articles. The Perm researcher A.V. Kostyrya’ works are concerned with secondary texts, the basis for their creation being Austen’s novels. The article “Space-time Loci in the Stylistics of Sequels to the Novel by Jane Austen” examines the style peculiarities of the modern writers Colleen McCullough and Jane Dawkins, who wrote sequels to the novel *Pride and Prejudice*. The article in question reveals the mechanism for creating a sequel and shows why a sequel, a continuation of the original text, produces different impression in terms of style. The second article in the section, also written by A.V. Kostyrya, “Traces of the Author’s Code in a Sequel: Analysis of the Continuation of Jane Austen’s *Pride and Prejudice*”, examines the problem of the similarity of the author’s codes of the sequel and the source text. The researcher’s observations help to analyze the mechanism for creating sequels: it is necessary not only to reproduce plot elements and visual citation, but also stylistic continuity, the desire of the author of the sequel to assimilate and use the features of the writing style of the author of the prototext, so that the continuation of a famous novel could be in demand among readers. Jane Austen’s fame has long gone beyond the English-speaking world; thanks to numerous translations, her works have become part of national cultures, so that literary adaptations of her novels appear in different languages. E.A. Ivanova’s article “Jane Austen in the Mirror of the German Young Adult Fantasy: Allusions to Austen’s Works

in the Novel by M. Gläser *Emma, der Faun und das vergessene Buch*” examines M. Gläser’s novel, as an example of the assimilation of Jane Austen’s legacy in German culture.

The section “Charles Dickens”, dealing with the existence of the works of Charles Dickens in our days, includes two articles by E.V. Haltrin-Khalturina, the general topic being “Dickens and games in variations and nominations”. The topic of the first article, “On Dickens: His Christmas Miracles and Christmas Gothic”, echoes the topic of E.V. Vasilyeva’s articles, but examines the transformation of the tradition of the Gothic novel in the so-called “Christmas” stories of the famous English novelist. The researcher emphasizes the intertextuality of Dickens’s “Christmas” stories: on the one hand, there are echoes of the texts of Dickens’ predecessors in his Christmas stories (among them W. Shakespeare, W. Irving, R. Browning and A. Tennyson), on the other hand, references to “Christmas stories” can be found in the works of both English-speaking and Russian authors, for example, E. Poe, H. James, K.S. Stanislavsky, S.M. Eisenstein, A. Hitchcock, J. Rowling. The second article, “*The Mystery of Edwin Drood* and the Wanders of the Genre”, examines the problem of finishing Dickens’ unfinished novel. Continuations of the novel, which quickly gained a reputation as a detective story, were works in various forms and genres, for example, a sensational narrative, a Gothic Christmas story, the confession of a drug addict, adaptations for cinema and theater.

The “Miscellaneous” section brings together articles based on the speeches of the participants of the Round Table “Parody. Pastiche. Retelling. Reception and artistic interpretation of a literary work”, held on May 16, 2023. K.Yu. Razumakhina compares the famous novel by Charlotte Brontë and its reworking in the fantasy genre in the article “What’s left of *Jane Eyre* by Charlotte Brontë in *Within These Wicked Walls* by Lauren Blackwood. Text Construction Ways in a Retelling Novel.” Analysis of Blackwood’s text showed that the writer used in her work all three strategies known to authors of literary retellings: using well-known characters of the prototext in a new work, changing the point of view on the events described, changing place and time, rewriting the original text in a new genre. The article by E.V. Kuznetsova “N. Teffy’s Comedy *Queen Tair* as a Parody of O. Wilde’s *Salome*” deals with a comic reading of the famous Wilde play, which corresponds to the classification of literary adaptations formulated by E.V. Vasilyeva. As a literary retelling, parody requires its author

to have a good knowledge of the style of the prototext, its distinctive features, which can be sharpened and played out in a comic way. One of the characteristic features of literary retelling is the choice of a well-known work, for example, a fairy tale, as the source text. A comparison of the classic text of the tale of Bluebeard and its modern interpretation is carried out in the article by A.A. Mogish "Features of the Classic Plot Transformation about Bluebeard in the Story *Bluebeard in Ireland* by J. Updike." The article by Y.Yu. Muratova "Literary and Historical Reconstruction in *The Children's Book* by A.S. Byatt" deals with the problems of reconstructing the literary and historical image of the past, in this case the Victorian era. As the study shows, the novel by A.S. Byatt is a striking example of intertext: on the one hand, it is full of allusions to the life and work of the famous children's writer, founder of the Fabian Society Edith Nesbit, who served as the prototype for the main character of the novel, children's writer Olive Wellwood; on the other hand, the article examines the interaction of Nesbit's poetics with Byatt's artistic language. One can also talk about the multi-genre nature of the *Children's Book* and this is where the problem of pastiche arises: the inserted texts of Olive Wellwood's fairy tales are written in the form of pastiche based on Edith Nesbit's fairy tales. The problem of reproducing the style of the original text unites literary retellings and literary hoaxes: in both cases, the author of a new text must get used to the writing style of his predecessor in order to create the effect of verisimilitude. The article by E.A. Pasternak "'Compare with a Similar Verse': Composition, Versification and Plot Features of Poems Published by A.A. Ilyushin" is devoted to the problem of creating literary retellings, pastiches and hoaxes in poetic form. The last article in the section (A.L. Gumerova, V.S. Sergeeva "Fanfiction and Play: Towards the Formulation of the Problem") is an attempt to determine the nature of another cultural phenomenon associated with literary adaptations. Fanfiction — amateur creativity based on original works — as a phenomenon has arisen recently and is associated with the development of the Internet, but, as research shows, it is related by its nature to children's games with a spontaneously invented plot.

The collective work that emerged as a result of research within the framework of the project "English classical literature in world culture: reception, transformation, interpretation" is the first attempt in Russian literary studies to comprehensively study the

problem of the classical literary heritage reworking and the preservation of classics in the reading agenda of modern people. The search for answers to questions that arose in the process of the research requires a combination of approaches: the use of traditional methods that are used in foreign and Russian literary studies, and the search for new ways that open up in a combination of methods from different sciences.

The participants of the project hope that the articles that make up this book will be useful to future researchers.

УКАЗАТЕЛЬ

Abridgement 81, 85, 86, 122, 123

adaptation / адаптация 44, 45, 76, 81, 100, 101, 104, 105, 122, 154, 160, 182, 185, 270, 287, 311, 313, 315, 316, 340, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419; 10, 11, 12, 13, 14, 43, 44, 46, 48, 64, 67, 70, 73, 80, 81, 91, 98, 103, 104, 122, 126, 127, 130, 141, 154, 159, 162, 165, 166, 167, 170, 177, 179, 184, 186, 187, 198, 199, 206, 207, 263, 264, 269, 271, 287, 292, 300, 304, 314, 337, 364

Carpe Diem 148, 149, 154

Classic Comic Books 46, 76

Classics Illustrated («Иллюстрированная классика») 46

Лотце, Рудольф Герман 345

editing / редактирование 122, 308; 110, 309

reimagining / перевоображение 142

retelling / ретеллинг/ пересказ 80, 81, 99, 100, 101, 105, 122, 142, 155, 160, 185, 337, 344, 391, 415, 416, 417, 418, 419; 12, 14, 82, 83, 84, 92, 159, 166, 170, 211, 234, 237, 269, 310, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 361, 369, 390, 392, 398, 400; 10, 11, 12, 13, 15, 16, 46, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 73, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 103, 104, 122, 123, 124, 128, 130, 133, 135, 138, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 175, 199, 205, 237, 238, 244, 292, 335, 337, 363, 371, 377, 378, 379, 398, 408,

Азимов, Айзек, «Двухсотлетний человек» 171

Азимов, Айзек, в соавторстве с Робертом Сильвербергом,
«Позитронный человек» 171

актуализация пространства 231

Алигьери, Данте 390, 392, 397, 398, 399

Аллегория 11, 88, 92, 93, 94, 97, 98, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 117, 123, 124, 130, 140, 141, 142, 144, 145, 152, 153

Аллен, Уильям 111

Аллюзия 68

Андроникус 113, 114

Антагонист 28, 168, 190, 195, 256, 303

Анциферов, Николай Павлович 408, 409, 410, 411

Апдайк, Джон 15, 361, 362, 364, 366, 368, 375

Архетип 191, 363, 364, 365, 368

Астащенко, Е.А. 271, 276

Ахтман Т., «Офелия, Гертруда, Дания и другие» 10, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 39, 40, 41

Байрон, Джордж Гордон 161, 173, 224

Бакстер, Ричард, священник 111

Баньян, Джон, «Книга для мальчиков и девочек» 109

Баньян, Джон, «Путь паломника» 8, 11, 12, 80, 88, 89, 94, 98, 103, 104, 105, 108, 122, 127, 128, 129, 130, 139, 142, 144, 145, 146, 207

Барокко 12, 41, 103, 104, 106, 107, 108, 112, 113, 152, 153, 154

барочное мировоззрение 95, 152

Барри, Джеймс Мэтью 372, 375, 377

Барт Р. 22, 404, 405, 411

Бегущий по лезвию, фильм (режиссер Р. Скотт) 172

Белый зомби, фильм 176

Бёрджес, Мэри Энн 135, 136, 138

- Бердяев Н.А. 21
- Беттельгейм, Бруно 362
- библейская ссылка 97, 98
- Библия Короля Иакова 45, 88, 105
- Бионик, телефильм 172
- Блэк, Джеймс, священник 90
- Богданович, Ипполит Федорович, «Душенька» 405
- Болдерстон, Джон 163
- Боулер, Билл 46
- Брук, Руперт
- Брук-Роуз К. 22
- Брукс, Макс, «Война миров Z» 176
- Брукс, Макс, «Молодой Франкенштейн», фильм 178
- Быть или не быть...*, монолог Гамлета 55, 56, 57, 72
- Бэсс, Жорж, «Франкенштейн», комикс 184, 199, 200, 201, 203
- Бэтмен 46, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 206, 207
- Бэтмен: готика* 191
- Бэтмен: замок летучей мыши* 192
- ваншот* 191
- вариации 14, 164, 245, 246, 279, 280, 289, 335, 353
- Васильева, Наталья (в соавторстве с Натальей Некрасовой),
«Черная книга Арды» 405
- вербальная и невербальная информация 48
- Видмарк, Мартин, «Чудовище доктора Франкенштейна» 177

- визуальный образ 65, 107
- визуальный ряд 48, 55, 59, 194
- Виллински, Сэмьюэл 46
- вторичный текст 159, 217, 211, 212, 260, 266
- Гавалер К. 194
- Гамлет*, фильм (режиссер Г. Козинцев) 58, 59
- Гарретт, К. 130
- Генрих VIII 110
- Герчук Ю.А. 47, 73
- Глазунов, Александр 355
- Глейзер, Мехтильда 271-275
- Гловацкий Я., «Фортинбрас спился» 19, 22, 31, 34, 37, 41
- Годолфин, Мэри 89, 126, 127, 128
- Голем*, фильм 163
- Госс, Теодора 177, 180, 183
- готический роман, жанр 9, 12, 184, 205
- Готорн, Натаниэль, «Дочь Раппаччини» 177
- Готэм в газовом свете* (Брайан Огастин, Майк Миньола) 191
- Грант, Стивен 46, 56, 58, 59, 60
- Грем-Смит, Сет, «Гордость и предубеждение и зомби» 176
- Грехем (Грэм), Кеннет 372, 375
- Григорьев, Аполлон 358, 359, 392, 397
- Гудж, Элайзабет 141

- Дайер, Ричард, «Пастиш» 383, 384, 388
- дарк фэнтези (темное фэнтези), жанр 348, 349
- двойничество 190, 288
- дескрипция 221, 229, 258
- Джеймс, Генри 14, 154, 279, 308, 322
- Джеймс, Филлис 235, 237, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 257, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 267
- Джеймс, Стивен 142, 143, 144, 145, 146, 147
- Джейнисты 237, 264
- Джеффриз (Джефферис), Ричард, «Бевис, или История мальчика» 407
- Джоунс, Марсия, «Франкенштейн не сажает петунии» 177
- Дик, Филип «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» 171, 197
- Диккенс, Чарльз 9, 14, 279, 281, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 330, 332, 333, 334, 336, 337, 338
- дихотомия человек / псевдочеловек 197
- Докинз, Джейн 211, 214, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 231
- Дорогая, я уменьшил детей* (режиссер Дж. Джонстона) 179
- Дракула*, комикс 187, 192, 194
- драматический монолог 279, 286, 287, 308, 321
- Елизавета I 110, 111
- Жизнь без души*, фильм (режиссер Дж. Смайли) 162

Жуковский, Василий Андреевич 394

Журек Е., «После Гамлета» 10, 19, 22, 23, 24, 31, 34, 35, 37, 38, 39,
40, 41

Золотой глобус 58

Зомби 159, 174, 175, 176, 177, 181, 182, 266

зомби-апокалипсис 174

иконический знак 212, 214

имитация 264

индекс 219, 220, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 245, 246, 248,
254, 259

индексальный знак 212, 214, 225

интертекст 15, 261, 271, 369, 371, 372, 382, 384, 387, 394, 396

Ирвинг, Вашингтон 14, 188, 279, 283, 298, 306-307, 308

Ирвинг, Николь 67, 72

история с привидениями 279, 289, 290, 292, 293, 307, 312

Йомтов, Нел 46, 51, 52, 53, 55, 71, 72

Йорданов Н., «Убийство Гонзаго» 19, 22, 28, 29, 30, 31, 33, 41

Кабинет доктора Калигари, фильм 163

Кадзуо Исигуро «Клара и солнце» 171

Катаклизм 188

Кворлз, Ф. «Эмблемы» 109

- Кейн, Гил 194
- киберпанк, субжанр 159, 172, 173, 177
- Кибл Н. 106, 111
- Киноадаптация 163, 165, 220, 337
- Киплинг, Редьярд 373, 375, 382, 386
- Кирби, Джек 195
- клиповая, или мозаичная, культура* 46-47,
- клиповое сознание* 11, 43, 44, 47, 48, 60, 63, 73, 74
- клише 356
- когнитивная схема 212, 213, 235, 240, 255, 260
- Кодекс комиксов* (англ. Comics Code Authority / CCA) 193
- Комикс 10, 11, 12, 13, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 63, 64, 65, 68, 71, 72, 73, 74, 163, 166, 178, 184, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 201 203, 204, 205, 206, 207
- Комментарий 71, 120, 240, 385
- Конан Дойл, Артур 177, 193, 308, 335
- Король зомби, фильм* 176
- Котт Я. 21, 41,
- Кэрролл, Льюис 378, 382, 386
- Лавкрафт, Говард «Герберт Уэст — реаниматор» 175
- Лавкрафт, Говард 175, 179, 189, 201
- Ландельс, Уильям, священник 106, 107
- Ле Гуин, Урсула, «Почему американцы боятся драконов?» 410
- Лейк П. 110

- Линдквист, Юн, «Блаженны мертвые» 176
- Липинская А.А. 403, 411
- литературно-историческая реконструкция 369, 371
- локус пространства 228
- Льюис, Клайв С., «Опыт критики» 402
- Льюис, Клайв С., «Пока мы лиц не обрели» 405
- Апулей, «Золотой осел» 405
- Лэм, Чарльз и Мэри 73, 85, 86, 87, 127
- Лэнг, Эндрю, «Волшебная Голубая книга» 375, 377, 378, 388
- любительская терминология 315
- любовный роман, жанр 348, 349
-
- Макбет, графический роман 46, 49, 64, 65, 68
- «Макбет», У.Шекспир 327, 328, 329, 330, 331, 332, 340
- Макграт, Чарльз 264
- МакГрегор, Мэри 128, 129
- Макдональд, Джон Ф. 46, 50, 53, 55, 64, 70
- Маккалоу, Колин 13, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 233
- Маколей Т.Б. 105
- Макьюэн, Иэн «Машины как я» 171
- Мандрейк, Том 46, 56, 58, 59, 60
- Маннинг Дж. 141
- Мария Тюдор 110
- Маркс, Элеонора 373

- массовая литература 58, 161, 174, 205, 234, 403
- Мейрхольд, Всеволод 355
- Мерль, Жан-Туссен, Бери, Энтони, «Чудовище и волшебник»
162
- Месть зомби, фильм 176
- Метафора 257, 279, 380
- Милле, Джон Эверетт, «Смерть Офелии» 59, 60, 68
- Милнер, Генри, «Франкенштейн, или Человек и Чудовище»
162
- Милнер, Генри, «Франкенштейн, или Демон Швейцарии» 162
- Мир комиксов, ежегодная конференция 186, 207
- Мистификация 337, 394
- Митчелл, Джон 92, 95, 113, 122, 130, 131, 133, 135
- Миф 82, 162, 165, 173, 176, 179, 190, 206, 345, 346, 356, 361, 363,
364, 367, 368, 373, 375, 404
- Михайлов А.В. 12, 107, 141, 154
- множественные концовки 306, 315, 336
- моралите 93
- Моррис, Уильям 373, 377,
- Мэйберри, Джонатан, «Нулевой пациент» 176
- Назад в будущее* 179
- Найлз, Стив 184, 200, 203, 208
- Настоящие люди*, сериал 172
- Невероятный Халк* 195, 196
- Невеста Франкенштейна*, фильм (режиссер Дж. Уэйл) 163
- незавершенные произведения 315

- неовикторианская литература 335, 369, 372, 387
- Несбит, Эдит 15, 16, 369, 372-378, 383-387
- Николаи А., «Гамлет в остром соусе» 10, 19, 22, 23, 31, 32, 33, 34, 39, 40, 41
- Нил, Н. 164
- Номинация 212, 219, 221, 239, 245, 249, 254
- Ночь живых мертвецов*, фильм (режиссер Дж. Ромеро) 176
- ньюгейтский роман*, субжанр 189
- Ньютон, Джон 90, 94
- О'Киф, Сьюзен Хейбур «Чудовище Франкенштейна» 167
- Оппель, Кеннет, «Темное начинание» 167
- Остен, Джейн 9, 13, 14, 141, 150, 211-267
- Оффор, Джордж 90
- Пантер, Расселл 46, 64, 68, 70, 71
- Парминтер, Сью 46
- Пародия 159, 166, 177, 178, 261, 265, 266, 271, 293, 334, 337, 351, 353, 354, 358, 359
- Пастиш 15, 16, 263, 271, 369, 371, 383, 384, 386, 387, 392, 396
- Перро, Шарль 364, 372
- персонаж 8, 10, 11, 15, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 52, 62, 64, 68, 79, 83, 84, 86, 87, 89, 92, 93, 98, 99, 110, 113, 135, 136, 143, 167, 168, 174, 178, 179, 187, 190, 194, 195, 197, 198, 201, 206, 215, 216, 218, 220, 224, 225, 228, 229, 213, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 243-250, 252, 253, 255, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 281, 296, 302, 304, 305, 308, 309, 317, 318,

319, 321, 322, 324, 328, 335, 345, 346, 347, 348, 349, 351,
357, 358, 364, 367, 372, 373, 375, 384, 385, 386, 387, 396, 403,
404, 408, 409, 410

Пик, Роберт Бринсли, «Самонадеянность, или Судьба
Франкенштейна» 162

Пикарт, К.Дж. 164

Пинский Л.Е. 21

По, Эдгар Аллен 189, 200, 287, 288

повесть, жанр 198, 290, 293, 297, 303, 371, 410

Полидори, Джон, «Вампир» 194

Полижанровость 94,

Поляков М.Я. 358, 359

Потерянный Рай 195

Пратт, Уильям Генри (псевдоним Борис Карлофф) 163

Предикация 211, 212, 220, 239, 245, 246, 247, 266

Приквел 83, 337, 345, 247, 350

Притча 94, 109, 146

Протагонист 25, 28, 30, 31, 34, 36, 39, 40, 168, 190, 197, 252

Протопопова Д.А. 23, 41

Прототекст 12, 13, 15, 22, 23, 25, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40,
41, 159, 166, 169, 170, 179, 180, 198, 217, 219, 220, 221, 222,
223, 231, 234, 240, 259, 264, 266

Радклиф, Анна, «Удольфские тайны» 175, 261

Райтсон, Бернард 184, 200, 201, 202, 203, 208

Лаваль, Виктор, Смит, Дитрих, «Разрушитель» 184, 204, 207

Ремейк 12, 159, 166, 167, 172, 179, 263, 266, 279, 309

- Риардон, Патрик Т. 263
- Рис, Джин, «Антуанетта» 347
- риторическое мышление 122
- Роден, Огюст 377
- рождественские повести и сказки 279, 290, 292, 294, 308, 312
- романтическое мировоззрение 95
- Рубинштейн, Ида 355, 359
- сакральная эмблематика 108
- Саути, Роберт 90
- Сиквел 13, 83, 167, 201, 211-221, 223-234, 236-267, 335, 337, 345
- Сказка 88, 94, 292, 297, 303, 361, 363, 369, 372, 375, 377, 378, 380, 382, 383, 384, 386, 387
- Сказки Матушки-Гусыни* 372, 377, 381, 386
- Скотт, Уолтер (Вальтер Скотт) 224, 408, 409
- спин-офф 314, 337, 345,
- Стерлинг, Брюс 172, 173
- стилистический код 213, 218, 235, 260, 264
- Стокер, Брэм, «Дракула» 177, 184, 187, 192, 194, 198
- Стоппард Т. 10, 19, 22, 23, 25, 30, 37, 39, 40
- «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» 12, 177, 184, 191, 192, 196, 197, 198, 206, 321, 322
- Супермен 187, 190, 195, 197
- Сын Франкенштейна*, фильм (режиссер Р. Ли) 163
- Сюжет 8, 10, 12, 13, 15, 16, 23, 29, 31, 33, 36, 39, 37, 52, 54, 64, 65, 68, 73, 83, 84, 87, 89, 92, 98, 99, 103, 113, 129, 130, 134, 139,

144, 162, 164, 165, 167, 169, 170, 172, 174, 179, 184, 187, 189,
190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 204,
205, 206, 218, 236, 252, 253, 261, 263, 266, 267, 271, 273,
274, 289, 322, 325, 335, 337, 345, 348, 354, 357, 361, 363,
364, 365, 366, 367, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 385,
386, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 404, 407, 408, 409, 410

сюжетная лакуна 166, 170, 199, 405, 406

сюжетная линия 28, 30, 35, 38, 72, 168, 200, 269, 274, 275, 336,
376, 378, 386, 387

Таунсенд, Джон 85, 89, 96, 122, 123, 124, 125, 126

Твардовский, Александр 394

Тейлор, Хелен Луиза 138, 139, 140

текст-источник 82, 83, 91, 152, 236

темный двойник 291, 315,

темный романтизм 161

Темный рыцарь, темный город 188

Тиндейл, Уильям 110

Толкин, Джон Роналд Руэл 400, 403, 404, 405, 406, 407, 409

Томас, Рой 194

Трагикомедия 30, 40, 41

Трансформация 9, 10, 14, 15, 16, 22, 33, 40, 41, 43, 103, 201, 202,
367

Уайльд, Оскар 15, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 377

Уайт, Кирстен, «Падение Элизабет Франкенштейн» 169

Уизер, Дж. «Собрание эмблем, древних и современных» 109,
110

- Уитни, Дж., «Выбор эмблем» 109
- Учебник 10, 44, 46, 48, 51, 67, 68
- Уэблинг, Пегги 163
- Уэллс, Герберт 177, 178, 373
- Фабрианское общество 15, 369, 372, 373, 376, 388
- Фанфик 401-410
- флактер*, или *словесный пузырь* 50
- фокализация 167, 192,
- Фокин, Михаил 355, 356
- Фома Аквинский, Аквинат 115, 116, 117, 118, 135
- Форри, С. 162
- Фрагментарность 43, 44, 47, 48, 379
- Франкенштейн Дина Кунца* 167
- Франкенштейн*, фильм (режиссер Дж. Уэйл) 163
- Франкенштейн*, фильм (режиссер Дж.С. Доули) 162
- Фрейд, Зигмунд 364
- Фуко М. 22, 179, 181
- Фэнтези 14, 15, 98, 142, 144, 269, 271, 279, 343, 346, 348, 349, 400, 406, 410
- Харакал, Дэвид 92, 94, 97, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152
- Характоним 93, 143
- Хатчен, Линда 91
- Хёрлбат, Джессе Лайман 105, 127, 128, 129, 145

Человек-Паук 46, 194

Чудовище Франкенштейна, фильм (режиссер Э. Тест) 162

Шайтанов И.О. 21

Шекспир, Уильям 8, 10, 14, 21, 27, 30, 31, 36, 38, 41, 43, 44, 45, 46,
50, 54, 68, 69, 70, 71, 73, 85, 86, 87, 88, 279, 292, 301, 371, 386,
408, 410

Шелли, Мэри 12, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 178, 179, 180, 184, 187, 190, 191, 192, 195, 197, 198,
199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207

Шоу, Бернард 373

Эванс, Вирджиния 46, 51, 54

Экранизация 8, 9, 10, 163, 164, 199, 237, 262, 274, 310, 404

эмблема 11, 12, 95, 96, 103-154

Эрделак, Эдвард 180

Эстес, Кларисса Пинкола 364, 368

Яусс, Ханс-Роберт 346, 350

Составитель М.Р. Ненарокова

TABLE OF CONTENTS

Maria R. Nenarokova.
The Fate of the Classical Literary Heritage Today
(Instead of a Preface) (In Russian) 8

Part I.

William Shakespeare

Marina S. Shchukina. “Hamlet’s text”: A Representation
of the Humanistic Crisis of Modernity in European
Drama of the Last Third of the 20th Century 19

Maria R. Nenarokova.
Shakespeare’s Dramaturgy in Comics, Graphic Novels,
Textbooks: *Hamlet, Macbeth, A Midsummer Night’s Dream* 43

Part II.

John Bunyan

Maria R. Nenarokova.
On Strategies of Literary Retelling (the Prefaces
of the Editions of *The Pilgrim’s Progress* by John Bunyan
in the 18th–21st Centuries as a Case Study). 79

Maria R. Nenarokova.
John Bunyan’s “Emblematic Theater”: the Fate
of the Interpreter and his “Living Pictures”
in the 18th–21st Centuries 103

Part III.

The tradition of the “Gothic novel”

Elmira V. Vasileva.
Reception of M. Shelley *Frankenstein, or the Modern
Prometheus* in the Modern Literature: An Approach
of Classification 159

<i>Elmira V. Vasileva.</i> “Gothic” in the Graphic Novels and Comics	184
---	-----

**Part IV.
Jane Austen**

<i>Alyona V. Kostyrya.</i> Space-time Loci in the Stylistics of Sequels to the Novel by Jane Austen	211
---	-----

<i>Alyona V. Kostyrya.</i> Traces of the Author’s Code in a Sequel: Analysis of the Continuation of Jane Austen’s <i>Pride and Prejudice</i>	234
--	-----

<i>Elizaveta A. Ivanova.</i> Jane Austen in the mirror of German Young Adult Fantasy: Allusions to Austen’s Works in the Novel by M. Gläser <i>Emma, der Faun und das vergessene Buch</i>	269
--	-----

**Part V.
Charles Dickens**

<i>Elena V. Haltrin-Khalturina.</i> Dickens and the Variations/Nominations Game-1: “On Dickens: His Christmas Miracles and Christmas Gothic”.	279
--	-----

<i>Elena V. Haltrin-Khalturina.</i> Dickens and the Variations/Nominations Game-2: <i>The Mystery of Edwin Drood</i> and the Wanders of the Genre . . .	314
---	-----

**Part VI.
Various**

<i>Kseniya Y. Razumakhina.</i> What’s left of <i>Jane Eyre</i> by Charlotte Brontë in <i>Within These Wicked Walls</i> by Lauren Blackwood? Text Construction Ways in a Retelling Novel	343
--	-----

<i>Ekaterina V. Kuznetsova.</i> N. Teffy’s <i>Comedy Queen Tair</i> as a Parody of O. Wilde’s <i>Salome</i>	351
---	-----

<i>Alexandra A. Mogish.</i> Features of the Classic Plot Transformation about Bluebeard in the Story <i>Bluebeard</i> in Ireland by J. Updike	361
<i>Iaroslava Iu. Muratova.</i> Literary and Historical Reconstructions in <i>The Children's Book</i> by A.S. Byatt.	369
<i>Ekaterina A. Pasternak.</i> "Compare with a Similar Verse": Composition, Versification and Plot Features of Poems Published by A.A. Ilyushin	390
<i>Anna L. Gumerova, Valentina S. Sergeeva.</i> Fanfiction and Play: to the Statement of the Problem.	400
Afterword. <i>Maria R. Nenarokova.</i> The Fate of the Classical Literary Heritage Today (In English)	413
Index (comp. by <i>M.R. Nenarokova</i>)	421

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

**АНГЛИЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ:
РЕЦЕПЦИИ, ТРАНСФОРМАЦИИ,
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Ответственный редактор
М.Р. Ненарокова

В оформлении книги (обложка и шмуцтителы)
использованы иллюстрации Э.В. Васильевой

Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

Подписано в печать 13.11.2024
Формат 60×90/₁₆
Усл.-печ. 27,5
Тираж 300 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Тел. (495) 609-05-61

ISBN 978-5-9208-0777-9



9 785920 807779 >

