

Владимирский государственный университет

Т. А. СКЛИЗКОВА

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ
ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО**

Учебное пособие

Владимир 2023

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Т. А. СКЛИЗКОВА

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО

Учебное пособие

Электронное издание



Владимир 2023

ISBN 978-5-9984-1729-0

© ВлГУ, 2023

© Склизкова Т. А., 2023

УДК 82+791.43

ББК 84+37.95

Рецензенты:

Кандидат филологических наук
доцент кафедры русского языка

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
К. М. Богрова

Кандидат филологических наук
старший преподаватель кафедры всемирной литературы
Института филологии
Московского педагогического государственного университета
Ю. С. Нестеренко

Склизкова, Т. А.

Взаимодействие языка литературы и кино [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Т. А. Склизкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2023. – 307 с. – ISBN 978-5-9984-1729-0. – Электрон. дан. (2,29 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Посвящено изучению взаимодействия языка литературы и кино на примере творчества английских и американских писателей XIX – XX вв.

Предназначено студентам-филологам, магистрантам, обучающимся по направлению подготовки 44.03.01 – Русский язык. Литература, а также аспирантам, преподавателям вузов.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 99 назв.

ISBN 978-5-9984-1729-0

© ВлГУ, 2023

© Склизкова Т. А., 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Раздел 1. ОСОБЕННОСТИ ЭКРАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ	11
1.1. История кинематографа.....	16
1.2. Создание современных экранизаций	24
1.3. Постмодернистские приемы в кинематографе	31
Раздел 2. АВТОРСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ АНГЛИЙСКОСТИ («ENGLISHNESS») В РОМАНЕ «МЭНСФИЛД ПАРК» ДЖ. ОСТИН И ОДНОИМЕННЫХ ФИЛЬМАХ П. РОЗЕМЫ (1999) И И.Б. МАКДОНАЛЬДА (2007)	55
Раздел 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ РОЖДЕСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Ч. ДИККЕНСА И Ф. СТЕРНА).....	97
Раздел 4. ФИЛЬМ «ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» КАК ПРОЕКТ БЛИСТАТЕЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ....	135
Раздел 5. ПОНЯТИЯ «АНГЛИЙСКОСТИ» И «РУССКОСТИ» В ФИЛЬМЕ Т. СТОПДАРДА «АННА КАРЕНИНА».....	207
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	293
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	294
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	299

ВВЕДЕНИЕ

В современных исследованиях большой популярностью пользуется теория интермедиальности, возникновение и развитие которой тесно связано со стремительной трансформацией окружающего мира под влиянием научно-технического прогресса. С каждым днем появляется все больше видов цифровой культуры, посредством которых происходит сближение междисциплинарных явлений. В подобных условиях интерес к теории инетрмедиальности можно рассматривать как закономерное явление, свидетельствующее о непрерывности и расширении цифровых процессов, объединяющих разнонаправленные понятия в единую систему.

Несмотря на широкий интерес к изучению интермедиальности, в современной науке отсутствует единый подход к определению данного понятия, в связи с чем, как отмечают А.А. Хаминава и Н.Н. Зильберман, «наблюдается подвижность видотипологических границ, охватывающих самые различные явления (от языков искусства до политехнологий) и принципы их взаимодействия (мультиmodalность, конвергенция и интеграция медиа, синтез, скрещивание и др.)» [Хаминава, с. 39].

Перед тем, как рассмотреть наиболее распространенные подходы к определению интермедиальности, представляется целесообразным изучить смысловое наполнение двух словообразовательных компонентов, входящих основу данного термина – «интер» и «медиа». В большей или меньшей степени все разночтения, возникающие в трактовках понятия «интермедиальность» связаны с разными подходами к характеристике данных компонентов, образующих структурную основу термина.

Во-первых, термин «интермедиальность» аккумулирует в себе два ключевых значения латинской приставки «интер» (inter): «между» («среди») и «взаимно» (как, например, в словах «интерактивность», «интерференция») [Быков, с. 79]. Из этой трактовки видно, что компонент «интер» в составе термина «интермедиальность» обозначает

особый механизм взаимодействия средств медиа, при котором они не просто объединяются в одном пространстве (как, например, элементы музыки, изображения и пластики в театральной постановке), а «включаются друг в друга, пересекая границы, оказывая обязательное взаимное влияние, видоизменяя и трансформируя друг друга» [Хаминова, с. 40].

Что касается понятия «медиа» (от лат. «medium» – середина, нечто промежуточное, посредствующее), то его толкования, в большинстве случаев связаны с характеристикой средств массовой информации, между тем как сам термин имеет более широкое значение: «англоязычные электронные переводчики слово «медиа» переводят на русский язык также – как «СМИ», многие словари и глоссарии трактуют медиа как явление массовое» [Жилавская, с. 23]. По свидетельству А.Ю. Тимашкова, понятие «медиа» имеет большое число специфических значений, в которых оно выступает и как обозначение конкретных средств коммуникации, и как описание особой цифровой среды, окружающей человека. Маршалл Маклюэн – один из основоположников теории коммуникации – трактовал медиа как любые внешние расширения человека, включая в это определение в том числе одежду, предметы быта, речевое общение, каналы коммуникации и прочее [Маклюэн, с. 6].

А.А. Хаминова и Н.Н. Зильберман указывают на то, что современная теория интермедиальности использует понятие «медиа» в трех основных значениях:

- как коммуникативный канал, способ передачи информации;
- как средства массовой информации в их связи с техногенными процессами в современной коммуникации;
- как знаковая система, код [Хаминова, с. 40].

Синтез двух понятий – «интер» и «медиа» – обусловил возникновение термина «интермедиальность», который был предложен немецким ученым Ханзен-Леве, а обоснование термину дал отечественный философ И.П. Ильин, который «вывел большой язык культуры, складывающийся из языков каждого искусства» [Седых, с. 211]. Термин «интермедиальность» в самом широком значении можно рассматривать как любые взаимодействия между различными типами медиа. В таком отношении, как указывает О.А. Джумайло, данный термин «используется для описания значительного количества куль-

турных феноменов, в которых задействованы более одного традиционного медиа» [Джумайло, с. 23]. Н.В. Тишунина определяет интермедиальность как «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого» [Тишунина, с. 101]. Н.А. Кузьмина предлагает закрепить следующее значение интермедиальности: «взаимодействие знаковых систем (языков) разных искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения – фильма, музыкального произведения, комикса и др.» [Кузьмина, с. 11]

Однако, несмотря на то, что в вышеприведенных трактовках наиболее полно раскрываются формальные и содержательные особенности явления, характеризуемого термином «интермедиальность», сегодня возникает множество споров относительно точности подобных формулировок, что обусловлено двумя причинами: во-первых, с течением времени явления, воспринимаемые как интермедиальные, становятся органичными в своем синтезе формами культуры и творчества; во-вторых, понятие интермедиальность активно используют в литературоведческих, культурных, искусствоведческих исследованиях, музыковедении, философии, социологии, киноведении, не говоря уже об исследованиях новейших медиа в журналистике» [Джумайло, с. 23]. Разнонаправленные подходы к исследованию явления интермедиальности обуславливают и наличие большого числа определений данного явления.

Отсутствие единого мнения в области определения и содержательного наполнения термина «интермедиальность» повлияло и на невозможность развития единой методики изучения этого феномена. Сегодня интермедиальность входит в широкий спектр гуманитарных дисциплин (теория коммуникаций и культурные исследования, философия, теории литературы и музыки, истории искусств, исследования кино, и т.д.), что значительно затрудняет выработку универсальной методики анализа интермедиальности.

Для того, чтобы определить методологию исследования интермедиальности, важно взглянуть на это явление с точки зрения его происхождения из двух понятийных областей – интертекстуальности и взаимодействия искусств. Остановимся более подробно на анализе

методологического аппарата исследования обеих областей в контексте их взаимосвязи с интермедиаальностью.

Методы исследования интертекстов в трансформированном виде могут применяться и для изучения интермедиаальности, однако нельзя смешивать эти два понятия: по мнению Д. Мюллера, ключевым отличием интермедиаальности от интертекстуальности является преодоление ею ограничения интертекстуальности, сосредоточенной главным образом на изучении сугубо «литературной» среды [Muller, с. 180].

Некоторые исследователи, беря за основу методологический аппарат интертекстуальности для исследования интермедиаальности, рассматривают последнее понятие как явление межсемиотическое, «когда текст одного искусства, включаясь в художественное пространство другого, практически теряет свою самостоятельность, начиная жить по законам новой среды» [Борисова, с. 41]. В таком контексте интермедиаальность анализируется не просто как источник влияний и взаимодействий, как своеобразная модификация принципиально отличающихся видов искусств и языковых структур.

В том случае, когда интермедиаальность сближается с понятием взаимодействия искусств (*interart*), причем не только в отношении современных видов искусства, вызванных бурным развитием цифровых технологий (кино, цифровая графика, медиаперформансы), но и традиционных (живописи, музыки, литературы и театра), методологический аппарат исследования базируется на многостороннем анализе всех отношений, тем и вопросов, традиционно рассматриваемых в рамках проблемы взаимодействия искусств [Хаминова, с. 42]. В такой концепции в интермедиаальности выделяется нарративность, позицию читателя / зрителя / слушателя, формальные особенности доминирующего типа медиа и т.п.

Следует отметить, что вторая позиция – исследование интермедиаальности с точки зрения взаимодействия искусств – сегодня является более востребованной, так как она включает в себя большее число структурных и содержательных компонентов, подлежащих анализу. В рамках данной концепции можно также включать и теорию интертекстуальности, но рассматривать ее при этом исключительно как один из аспектов взаимодействия искусств.

Говоря о современных тенденциях изучения интермедиальности, следует отметить, что сегодня намечается значительное сближение всех направлений исследования этого явления, которые еще десятилетия назад функционировали как самостоятельные области. Так, О.А. Джумайло отмечает, что с конца 90-х годов XX века магистральными были два направления исследования интермедиальности:

– Интермедиальность в искусстве (в русле *Interarts Studies*) – «исследования взаимодействия литературы и других искусств, а также отдельных форм взаимодействия искусств, в которых словесное начало не доминирует (изобразительные искусства, музыка, танец, исполнительское искусство, перформанс, театр, кинематограф, архитектура и др.)» [Джумайло, с. 24].

– Интермедиальность в медиа (в русле *Media Studies*) – «исследования интермедиальных форм в контексте современных процессов коммуникации, производства, распространения, функционирования и потребления культурной продукции (радио, популярный кинематограф и адаптация классических текстов, телевидение, печатные издания, видео и др.)» [Джумайло, с. 24].

Значительное сближение обоих направлений в современном мире обусловлено трансформацией цифрового окружения и разрушением привычных эстетических принципов. Сегодня явления и объекты культуры рассматриваются с позиций интерпретирующего сообщества, а потому искусством сегодня может называться значительно большее число предметов, нежели еще пару десятилетий назад. Причем медийная среда играет ключевую роль в распространении предметов искусства и приобщении самых разных категорий населения к культурно-нравственным ценностям. Другими словами, интермедиальность сегодня охватывает широкий круг людей, что позволяет исследовать данный феномен, как с позиций традиционных подходов к изучению предметов искусства, так и с позиций современных процессов коммуникации.

В целом, по справедливому замечанию М.А. Симоненко, «становление теории интермедиальности в культурологии и филологии обусловлено стремлением объяснить феномен взаимодействия (диалога) искусств и выработать концептуально-методологический аппарат для интермедиального анализа текстов культуры» [Симоненко, с. 903].

Вопрос о взаимном влиянии разных видов искусств сегодня приобрел первостепенное значение как в литературоведении, так и в искусствоведении. Особый интерес у исследователей обеих областей вызывают формы взаимодействия кино и литературы, который привел к возникновению уникального жанра экранизации.

Взаимодействие литературы и кино имеет огромное значение для всей мировой культуры. Как отмечает А.С. Рубцов, «экран делает литературное произведение достоянием широких зрительских кругов» [Рубцов, с. 112]. Интермедиальность позволяет просто популяризовать классических авторов, но и вывести литературное произведение в другую область искусства – кино. Кроме того, сегодня, когда особый интерес вызывает воспитание духовно-нравственных ценностей в молодом поколении, все чаще упоминаются формы взаимодействия литературы и кино, которое не просто оказывает положительное влияние на воспитание молодежи, но и активно формирует их интересы, прививая любовь как к просмотру кино, так и к чтению книг.

В отечественном искусстве первые попытки создать новый формат интермедиальности посредством синтеза литературы и кино были предприняты в начале XX века, однако в то время фильмы не получили должной популяризации из-за отсутствия звукового сопровождения. Подлинный расцвет взаимодействия кино и литературы начался в 20-е годы, в период попыток создания озвучки немого кино. В эти же годы отечественное киноискусство обращается к русской классической и современной литературе: экранизируются произведения А. Пушкина «Дубровский», реж. А. Ивановский, А.Н. Островского «Гроза», реж. В. Петров, «Бесприданница», реж. Я. Протозанов, Ф.М. Достоевского «Петербургская ночь», реж. Г. Рошаль и В. Строева, М. Е. Салтыкова-Щедрина «Иудушка Головлева», реж. А. Ивановский и др.

На сегодняшний день экранизаций литературных произведений существует огромное количество, что позволяет активно использовать продукты такого взаимовлияния в том числе и в образовательном процессе. По справедливому замечанию А.С. Рубцова, «молодое поколение должно знать отечественную и мировую культуру и мощнейшее средство воспитания – фильм – должен занять свое место в учебном процессе» [Рубцов, с. 112]. Будучи двумя самостоятельными видами искусства, литература и кино, объединяясь, получают огром-

ный дидактический потенциал, о чем свидетельствует тот факт, что «многие подростки после просмотра фильма берутся за чтение книги» [Кабенова, с. 25].

Таким образом, интермедиальность представляет собой активное взаимодействие разных видов медиа, причем медиа рассматриваются в широком значении, в которое включается большая часть информационных ресурсов современного мира. Многие продукты интермедиальности обладают широким педагогическим потенциалом, в частности взаимодействие литературы и кино являет собой пример переосмысления традиционных форм нравственно-духовной и эстетической культуры в инновационном цифровом формате, соответствующем интересам и увлечениям современной молодежи.

Раздел 1. ОСОБЕННОСТИ ЭКРАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Сегодня кино позволяет синтезировать другие виды искусства, придавая им новые визуальные формы и творческое переосмысление. В связи с широким распространением влияния киноиндустрии, интерес к чтению в современном мире значительно снизился. Однако взаимодействие литературы и кино позволяет не только вернуть этот интерес, но и вывести на качественно новый уровень. Мы имеем виду экранизацию – «произведение киноискусства, созданное на основе произведения другого вида искусства: литературы, драматического и музыкального театра, включая оперу и балет» [Кузнецов, с. 429]. Однако данный термин чаще всего связывают с переложением именно литературного произведения на язык кинематографа.

В современной науке существуют и другие подходы к определению экранизации. Так, энциклопедические словари предлагают следующие варианты трактовки этого термина:

– «создание фильма на основе литературных произведений» [Кинословарь, с. 987];

– «интерпретация средствами кино произведений иного рода: прозы, драмы, поэзии, театра, оперы, балета» [Кино, с. 510].

Возникновение первых экранизаций связано, по словам А.И. Дмитриева, с желанием режиссёров «показать литературный мир в красках кино, перенести воображаемое в реальность» [Дмитриев, с. 8]. Среди других причин, исследователь особо выделяет нехватку профессиональных сценаристов, которые могли бы написать интересный сюжет, а также надежду на популярность фильма, созданного по известному первоисточнику [Дмитриев, с. 8].

Самыми первыми экранизациями литературы считаются работы Жоржа Мельеса. Именно он в 1902 году снял фильмы «Робинзон Крузо» и «Гулливер» по произведениям Даниэля Дефо и Джонатана Свифта. Затем стали популярны экранизации произведений Шекспира.

Сегодня можно говорить о существовании полноценной теории экранизации, хотя такие аспекты данной теории, как предмет и методология исследования продолжают вызывать множество споров. Разногласия строятся преимущественно вокруг положения о том, что предметом экранизации является сама литературная классика. Про-

тивники данного мнения отмечают, что предметом экранизации не может быть экранизируемое произведение, потому что литература не может быть предметом кинематографа, так как, и литература, и кинематограф – самостоятельные типы искусства, имеющие отличительные особенности эстетики.

Несмотря на то, что даже в настоящее время подобные фундаментальные вопросы относительно формально-содержательных особенностей теории экранизации остаются не решенными, мы все же можем выделять эту теорию в самостоятельную область исследования по той причине, что теория экранизации представляет собой «часть общей эстетики, использующей кино в качестве одного из видов искусств для выработки универсальных понятий в области художественного творчества» [Мильдон, с. 10].

Подтверждением тому, что данную теорию можно выделять в отдельную область исследования является широко разработанная типология жанровых образований. Первые попытки составить типологию экранизаций были предприняты В. Я. Брюсовым в 1920 году, он разделил фильмы на киноиллюстрации и киноинсценировки [Маневич, с. 6]. И.М. Маневич выделяет несколько типов экранизаций, признавая право на существование только фильма-экранизации, в котором режиссер почувствовал основы поэтики экранизируемого произведения. Другими словами, фильмы-спектакли, фильмы, «поставленные «по мотивам» литературных произведений», а также фильмы, «переносящие сюжет классических произведений в наши дни», исследователь не считает экранизациями [Маневич, с. 6].

Современные типологии экранизаций имеют более расширенный формат, включающий в себя не менее 10 видов. В качестве примера приведем классификацию, предложенную Н.Г. Федосеенко:

1. Классическая экранизация. «Классической экранизацией в жанровом значении этого слова будем считать костюмированный игровой фильм, основанный на достаточно точном кинопрочтении произведения, воссоздающий эпоху, в которую произведение было написано» [Федосеенко, с. 9]. Этот вид экранизации признают все исследователи, кто обращается к данному киножанру. Главной отличительной чертой данного вида экранизации является выпуск фильма преимущественно в то время, когда было написано само литературное произведение, либо же полное воссоздание деталей этого времени.

Примерами такого вида экранизации могут служить «Повелителе мух» («Lord of the Flies») П. Брука (Великобритания, 1963); «Маскарад» С. Герасимова (1941).

2. Фильм-иллюстрация. Этот тип экранизации отличается значительным переосмыслением текста литературного произведения режиссером и сценаристом: «в фильме-иллюстрации активность сценариста и режиссера проявляется в написании сцен, близких к фабуле книги, к выбору наиболее значимых сюжетных моментов и эпизодов, к подбору актеров, которые в большей мере соответствуют характеру литературного героя» [Федосеенко, с. 21]. Возникновение данного типа экранизаций вызывает большое количество разногласий относительно творческих интерпретаций центральных аспектов литературного произведения. Как правило, подобные экранизации отличаются поверхностным, но динамичным и красочным погружением в литературное произведение. Примером может служить фильм «Большие надежды» («Great Expectations», Великобритания, США, реж. М. Ньюэлл, 2012) по одноименному роману Ч. Диккенса.

3. Фильм-книга. Степень «присутствия» книги в кино может быть разным, но в целом, данный жанр отличается активной репрезентацией всех ключевых моментов литературного произведения, а также максимальным соответствием персонажей и их внутреннего раскрытия. Например, к элементам фильма-книги нередко обращаются режиссеры фильмов-сказок. Часто их использовал А. Роу (например, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») [Федосеенко, с. 23].

4. Фильм-энциклопедия. Этот вид экранизации «вбирает в себя разные произведения одного автора, композиционно и сюжетно организуя их таким образом, что тексты взаимодействуют друг с другом, сохраняя свою целостность и жанровую специфику» [Федосеенко, с. 23]. Например, в фильм М. Швейцера «Маленькие трагедии» (1999) вошли «Сцена из Фауста», «Египетские ночи», «Гробовщик», «Гости съезжались на дачу», стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный», «Маленькие трагедии».

5. Фильм-контаминация. Данный тип часто путают с фильмами-энциклопедиями, но главным отличием фильма-контаминации является активное взаимодействие разных образов и сюжетов, образующих в кинокартине единое целое. Примером фильма-контаминации может служить «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н.

Михалкова (1977), где на основе ряда чеховских произведений («Безотцовщина», «В усадьбе», «Учитель словесности», «Три года», «Моя жизнь») создается в целом картина абсурдной и суетливой жизни.

6. Фильм-фрагмент. В основу такого фильма положен один или несколько эпизодов книги. «Фильм не претендует на полноту воспроизведения текста, привлекают создателей фильма один/несколько характеров, на основе которых и строится кинопроизведение» [Федосееенко, с. 25]. Например, «Идиот» (Ч. 1: «Настасья Филипповна», 1958) И. Пырьева.

7. Фильм-модерн. Данный вид очень распространен в современное время, он представляет собой попытку перевести классическое произведение в область восприятия массового зрителя. Чаще всего, фильмы-модерны рассчитаны на определенную категорию потребителей (например, только на подростков, или только на женщин). Примеры фильмов-модернов: «Даун Хаус» Р. Качанова (2001); фильм Б. Лурмэна «Ромео + Джульетта» («Romeo + Juliet», США, 1996).

8. Фильм-contemporary (от англ. «современный»). Суть данного вида экранизаций состоит в том, что «действие перенесено в современную режиссеру действительность, что требует написания другой истории по фабульной канве оригинала» [Федосееенко, с. 25]. Например, в американском кинематографе выделяется отдельный жанр contemporary-вестерн: «Золото Маккены» («MacKenna's Gold», 1969) реж. Дж. Ли Томпсон по роману Г. Аллена.

9. Фильм-пародия – «сознательная контаминация тем и мотивов в пародийно-сниженном плане» [Федосееенко, с. 27]. Подобные экранизации, как правило, построены на утрировании ситуаций и образов, как например, фильм В. Алена «Любовь и смерть» («Love and Death», Франция, Италия, 1975) – фильм-пародия в варианте травести.

10. Фильм-регсертион – «фильм, далекий от литературной первоосновы, не претендующий на передачу фабулы книги» [Федосееенко, с. 28]. Как правило, подобные экранизации направлены на передачу «атмосферы» определенного произведения, с его историческими, культурными и индивидуально-авторскими особенностями. Примером может быть фильм К. Муратовой «Чеховские мотивы» (2002), навеянный впечатлением режиссера от произведений Чехова «Тяжелые люди» и «Татьяна Репина».

11. Фильм-пазл: «порождение эпохи постмодернизма – алогичность изложения событий, рассчитанная на активного зрителя (читателя)» [Федосеевко, с. 28]. Этот вид экранизации тесно связан с понятием интертекстуальности, применяемом при исследовании постмодернистских произведений искусства. Для того, чтобы воспринимать и понимать фильм-пазл, зритель должен знать не один литературный первоисточник. Например, фильм «Печорин» Р. Хруща (2011) по роману М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Независимо от вида экранизации, каждый пример фильма, созданного на основе литературного произведения, несет в себе творческое переосмысление классического текста. При использовании экранизаций как педагогического средства, важно обращать внимание на следующие критерии, свидетельствующие о качестве фильма:

- 1) сюжет или сюжетный параллелизм, сближающий литературное произведение и его экранную адаптацию;
- 2) время и место действия;
- 3) образы героев;
- 4) речь героев на экране;
- 5) тема и идея фильма [Романова, с. 70-73].

Все вышеприведенные критерии активно обсуждаются современными критиками и исследователями, занимающимися изучением взаимодействия литературы и кино, и эти же критерии могут быть использованы в качестве параметров оценивания качества экранизации на уроках литературы в школе.

Таким образом, на сегодняшний день теория экранизации получила достаточно широкую разработанность, однако неопределенными остаются аспекты, касающиеся трактовки самого понятия «экранизация», а также методологии исследования данного феномена. Интерес публики к экранизациям классических произведений свидетельствует о том, что литературное наследие может получать новые формы выражения, соответствующие духу времени. Качественные экранизации способствуют превращению зрителя в читателя, а потому использование экранизации в образовательном процессе может служить стимулом для обращения к литературному первоисточнику.

1.1. История кинематографа

Несмотря на молодость искусства кинематографа, оно имеет глубокие корни. Первые упоминания об экранных зрелищам мы встречаем в древнем Китае во времена становления религии Конфуция.

Так, орнаменты, или священные изображения, изначально располагавшиеся на стенах, начинают переноситься на шёлковые плакаты. Делается это для проведения обрядов, которые могли проходить в любой точке государства. С течением времени жрецы ощущают потребность в придании большей мистичности и эффектности действиям. Так и появилось такое знаменательное явление, как **«китайские тени»** [Шипулинский].

Китайский театр теней – один из древнейших видов искусств. Примерное время появления можно отнести к правлению династии Тан (618-907 гг.), а во времена династии Сун (960-1279 гг.) он достиг полного расцвета и распространился по всему Китаю. Феофан Платонович Шипулинский, журналист, советский сценарист, киновед, историк кино, в своём труде «История кино на западе» говорит: «Тут мы имеем уже все основные элементы наших проекционных установок... Верующие в тёмном помещении видят на освещённом экране тени, падающие от этих изображений, сменяемых и передвигаемых жрецами – предшественниками наших киномехаников» [Шипулинский]. Таким образом, религия нашла своё отражение в проекции, что и положило начало развитию проекции и техники.

Дальнейшее падение феодализма ознаменовало скачок в развитии науки. Важным этапом в развитии кинематографа стало изобретение **«волшебного фонаря»** («Catoptria magica»). Аппарат работал по иному механизму, нежели в «театре теней». Так, свет проходит через систему оптических линз, вставленных в стенку ящика, что приводит к его рассеиванию и увеличению теневого изображения. При этом сами изображения, непрозрачные рисунки на фрагментах слюды, пропускающей свет, располагались между лампой и объективом. Владелец аппарата, вращая круговой механизм, приводил в движение сменяющие друг друга фигуры людей, животных или мифических существ [Шипулинский].

Уже в «волшебном фонаре» мы видим специфические для кинематографа **элементы**: монтажная склейка, наплыв, переход через затемнение, движение объектов в плоскости кадра (а также движение осевое) и движение кадра как такового [Филлипов]. Наибольший интерес вызывают зачатки одного из самых распространённых инструментов кинематографического языка, а именно движение камеры, так называемая сопровождающая панорама. Таким образом, основы будущего искусства кино были подготовлены «волшебным фонарём».

Важнейшим этапом в развитии кинематографа стало **изобретение фотографии**. Статичная фотография преобразовалась в движущуюся картинку за счёт фиксирования изображения на киноплёнку. Так, уже 5 февраля 1870-го года первые зрители смогли увидеть вальс на большом экране. Шипулинский Ф.П. называет это событие «необычайным зрелищем», свидетели которого не смогли понять, что перед ними танцевали не реальные люди, а сфотографированные заранее [Шипулинский]. Тогда создатели съёмочного аппарата пришли к выводу, что за движущейся картинкой стоит будущее.

Спустя 25 лет состоялся **первый публичный показ кино**. 28 декабря 1895 года в «Гранд-кофе» на бульваре Капуцинов в Париже зрители увидели приближение поезда. Так, исследователь кинематографа, Бектурсунов Т.А. в своей статье «Появление и тенденции развития кинематографа» пишет: «Когда зрителям показали приближение поезда, они вставали с мест и убегали, боясь быть раздавленными поездом» [Бектурсунов]. Ошеломительный успех показал, что съёмочный аппарат обладает огромным потенциалом.

Последним словом в изобретении кинематографа стал **съёмочный аппарат инженера и изобретателя Луи Люмьера**. Спустя многие годы в эту аппаратуру вносятся небольшие изменения, улучшения, которые не затрагивают основной механизм и сохраняют его принципы.

В картинах Люмьера нашли отражение сцены, характеризующие эпоху. Запечатлены одни из основных инструментов кинематографического языка: горизонтальные и вертикальные проезды. Так, в одном из фильмов был показан удивительный обзор Парижа, раскрываемый в динамике кадра (в глубине виднелись годы и старые дворцы). В другом – зрители наблюдали обзор Парижа, показанный с поднимающегося лифта Эйфелевой башни.

Луи Люмьер вместе со своим братом Огюстом стали создателями, наверное, самого популярного инструмента кино за все годы его существования, а именно, **крупного плана**. Так, Луи запечатлел свою племянницу, кормящую кошку. Лицо девочки было настолько близко, что можно разглядеть черты её лица. При этом поражает композиция кадра, характеризующая целостностью и акцентом на главном объекте. Спустя 10 лет официальное объявление о создании такого кинематографического приёма как «крупный план» подаст американский режиссёр Гриффит.

Со временем кинокартины начали приобретать **сюжет**. Луи Люмьер стал также автором первого комического фильма «Полиный поливальщик». Несмотря на краткость и незамысловатость, данное кино обладало продуманным сюжетом, что в корне отличалось от ранее существующих картин (демонстрация пожаров, панорамы городов, изображения движущихся объектов) [Шипулинский]. Таким образом, в конце XIX века было положено начало художественной кинематографии.

Дальнейшее развитие инструментов языка кино шло стремительно.

Французский режиссёр и один из основоположников мирового кинематографа, Мари-Жорж-Жан Мельес является создателем таких приёмов, как «**стоп!**» (прерывание процесса съёмки с целью изменить что-то в кадре), например, фокус с исчезновением девушки, и **двойное впечатывание** (наложение одного негатива на другой), например, «Гулливер среди лилипутов» – **экранизация классического произведения Джонатана Свифта «Путешествия Гулливера»**. Во втором случае режиссёр не смог бы обойтись без данного инструмента языка кино, так как произведение предполагает значительную разницу в росте у Гулливера и лилипутов. Мельес снял человека обычного роста на близком расстоянии и впоследствии был впечатан в негатив с кадрами «лилипутов», которые являлись также нормальными людьми, но снятых с более дальнего расстояния. Опыт Жоржа Мельеса показывает, как использование всего одного инструмента открывает простор для экранизаций таких произведений, которые оказались бы невозможными при иных обстоятельствах.

Однако все имеющиеся на тот момент кинокартины представляли собой короткометражки, занимавшие около 20-ти метров плёнки.

Революцию в киноиндустрии совершил французский предприниматель и кинопродюсер Шарль Пате. Он увеличил длину пленки до 120-ти и даже 200 метров. По словам Ф.П. Шипулинского, «смелость увенчалась полной победой» [Шипулинский]. За основу Пате брал эпизоды из бульварных романов, например, «Семь дворцов дьявола». Но Пате интересовала другая литература, богатая замыслами и неординарными инструментами языка. И в 1903 года он **экранизирует роман «Камо грядеши?»** Генриха Сенкевича. Несмотря на кассовый провал, показ экранизации дал понять нужность такого перенесения, пересказа литературных произведений в зрительных образах для тех, кто не испытывает любовь к чтению. В дальнейшем были **экранизованы** такие величайшие произведения мировой литературы, как «**Западня**» Эмиля Золя, «**Собор парижской богоматери**» и «**Отверженные**» Виктора Гюго, «**Шагреневая кожа**» Бальзака, «**Граф Монте-Кристо**» А. Дюма и др. Так, искусство литературы и кино объединились в виде кинодрам Шарля Пате.

По примеру Шарля Пате создавать художественные фильмы, экранизации большой литературы, решились и другие постановщики. Однако все работы были похожи на театральные представления. **Театр** имел огромное влияние на кинематограф, навязывая ему свои методы и приёмы взаимодействия с языком литературы. Например, кинокартины того времени состояли, как правило, из отдельных эпизодов, которые отражали разделение пьесы на акты.

Влияние театрального искусства было не единственной проблемой взаимодействия кинематографа и литературы. С первых же шагов (вспоминаем провал первой экранизации Шарля Пате) на этом пути воплощения в зрительных экранных образах литературных замыслов режиссёры встретили трудности, над преодолением которых они бьются и до наших дней.

Наиболее часто это объясняется спецификой литературы, её языком воздействия на читателя. Литература пользуется таким могучим и гибким орудием, как **слово**. С помощью слов человек, автор мысли, может максимально точно выражать общие, отвлечённые и абстрактные понятия. Также слово может описывать не только внешне предметы, попадающее в поле зрения, но и характеризовать их с помощью других органов чувств, внутренних ощущений, эмоций. В итоге читатель может представить себе такие отвлечённые и

абстрактные понятия, как «пресный», «свежесть», «сжимается сердце». Зритель же в любом изобразительном искусстве видит сам объект, а впечатления каждого зависят от восприятия, жизненного опыта, который и формирует цепочки ассоциаций, категории того или иного явления.

Взаимодействие языка литературы и кино можно рассмотреть на примере одного из основных структурных элементов любого литературного произведения, на примере временных рамок. Далеко не все произведения характеризуются единством места и времени. Кроме того, часто описываются действия, которые происходят одновременно, но в разных местах. Ф.П. Шипулинский комментирует эту проблему: «Писатель ставил кинематографиста перед неразрешимой задачей или заставлял прибегать к изворотливым трюкам, а потом сам вместе с читающей публикой смеялся над тем, как кинематограф на каждом шагу употребляет надпись «а между тем»...» [Шипулинский]. Мы понимаем, что показать одновременность двух действий на экране невозможно, в то время как мастера слова филигранно владеют умением описывать сюжетные линии, развивающиеся в один период. В дальнейшем же кино разработает особое **средство – параллельный монтаж**. Именно он станет одним из основных приёмов экранизации литературных произведений.

Таким образом, на данном этапе развития кинематографа режиссёрам было недоступно главное средство языка литературы – слово. Литература оказалась мощнее кино. Так как кинематографист, инсценируя повесть или роман, вынужден был выбирать оттуда только действия, влияющие на развитие фабулы, он не использовал словесные украшения литературного оригинала. Чтобы исправить это, многие создатели экранизаций прибегали к показу цитат из книги на экране. Шипулинский говорит о том, что такие цитаты безусловно нравились публике, не читавшей или забывшей само произведение, а такие вставки производили порой большее впечатление, чем сама картина [Шипулинский]. Кинематографист нуждался в слове.

Путь к «говорящему» кино был непрост. Потребность в словах реализовывалась следующим образом: во время показа кино за экраном находились люди, озвучивавшие реплики. Некоторые владельцы таких «иллюзионов» для оживления сеансов прибегали к искусству звукоподражателей. Благодаря этому, зритель мог погружаться в про-

исходящее на экране и слышать звуки окружающего мира: гудок автомобиля, лай собаки, шелест листьев и т.д.

Чтобы перенести на экран придаточное предложение, кинематографисты стали применять двойную экспозицию. Например, часть сложного предложения, содержащая основное действие «вспомнить», «рассказать» и подобные, переносилась посредством соответствующих движений актёра, а вторая часть предложения вводилась в угол кадра. Появлялась картина того, о чём вспоминал или рассказывал персонаж. Однако, несмотря на подобного рода ухищрения кинематографистов, зрителю все равно приходилось тратить время, чтобы понять замысел. Мы видим, что диалог языка литературы и кино побуждал кинематографистов придумывать новые методы и приёмы для экранизации произведений.

Современный исследователь, филолог, Булавина Мария Олеговна в своей статье «Гоголь в немом кинематографе» рассматривает то, каким образом искусство кино осмысляет и переносит на экран произведения великого писателя, Николая Васильевича Гоголя [Булавина]. В работе рассматриваются экранизации разных произведений: «Мёртвые души» П.И. Чардынина, «Тарас бульба» А.О. Дранкова, «Ночь перед Рождеством» и «Портрет» В.И. Старевича, «Шинель» Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга. В данных кинокартинах процесс экранизации выглядит хаотично, а за кадром остались характерные особенности гоголевского стиля. Утеряны многие значимые символические образы. Мария Олеговна приходит к выводу: «Поэтика писателя интерпретировалась только частично».

Кинематографисты стремились к овладению даром слова. Своеобразным днём рождения звукового кинематографа принято считать день премьеры «Певца джаза» – 6 октября 1927 г. Кандидат искусствоведения и научный сотрудник факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, Филиппов Сергей Александрович, в своей статье «Когда кино стало звуковым?» приводит динамику перехода американских кинотеатров на звуковой показ. [Филиппов] Автор показывает, что этот переход происходил достаточно динамично и уже к 1935 году все фильмы, выходившие в прокат, являлись звуковыми. Европейский же кинопоказ перешёл на звук годом позже американского. А год перехода советского кинопоказа практически невозможно, так как отсутствовали государственные или общественные орга-

низации, стремившиеся к учёту. Таким образом, можно сделать вывод о том, что к концу 40-ых годов 20-го века, благодаря словесности, язык кинематографа стал на ступень ближе к языку литературы.

С появлением звука, кинематографы стали использовать музыкальные композиции в своих кинокартинах, ведь **музыка** обладает мощным даром влиять на эмоциональное состояние слушателя. Дьердь Лукач, венгерский философ-маркист, историк литературы, критик и эстетик, рассматривая сущность музыкального произведения, акцентирует внимание на объекте. Д. Лукач отмечает, что объектом музыкального отражения является внутренний мир человека, в особенности его эмоциональная сторона. [Лукач] Аналогичную позицию высказывает и русский искусствовед, критик, писатель, Анатолий Васильевич Луначарский. Так, А.В. Луначарский относит музыку к особу виду искусств, который является выражением «внутренних состояний человека и в особенности его эмоционального *habitus'a*» [Луначарский]. Швейцарский дирижёр Эрнест Ансерме подчёркивает, что музыка отражает обобщенное, общечеловеческое нравственное чувство. Э. Ансерме останавливается на абстрактности «музыкального чувства» [Ансерме]. Но что же является «знаком», или элементарной художественной единицей? Искусствоведы разделились на два лагерь, противопоставляя «пластический мотив» и «интонацию». Вопрос о том, что же создаёт образ в музыке, остаётся нерешённым. Таким образом, можно сделать о том, что кинематограф приобрёл не просто звучание, а возможность проникать в глубины человеческой души.

Следующим этапом в развитии искусства кино стало **цветное кино**. Филиппов С.А. в следующей работе «Когда кино стало цветным?» из цикла статей о датировке технических переходов в кино, пользуясь расширенным поиском IMDb, показывает плавный рост цветных фильмов. Автор говорит о том, что переход мировой кинематографии на цвет произошёл в 1967 году [Филиппов]. Тем не менее, стоит отметить, что переход осуществился не на 100%, ведь и в наши дни выходят чёрно-белые картины, например, «Список Шиндлера» 1993 г., «Эд Вуд» 1994 г., «Ноябрь» 2017г., «Маяк» 2019 г., «Рома» 2019 г.

Переход на цветное кино стало огромным прорывом в сфере экранизаций литературных произведений, ведь символика цвета в литературе имеет огромное значение. Один из писателей, у которых

цветовая символика наиболее ярко выражена, является Фёдор Михайлович Достоевский. **Роль цвета** в его образах, обстановках и деталях велика. Если рассматривать произведение «Преступление и наказание», то можно особо выделить жёлтый цвет, который приобретает символическое значение бедности, страдания, болезни и увядания. Мы видим жёлтые обои в каморке Раскольникова, в квартире старухи, в комнате Сони, в кабинете Порфирия Петровича. Также жёлтый цвет употребляется при описании деталей, например, «по жёлтому билету прошла». Исходя из всего вышперечисленного, экранизацию романа невозможно представить без цветного кадра. Одной из ранних экранизаций романа «Преступление и наказание» Достоевского является фильм 1969г., реж. Л. Кулиджанов. Несмотря на то, что кинокартина получила успех у зрителей, поэтика писателя передана частично, так как символика цвета полностью отсутствует. Значительно лучше передал язык литературы сериал реж. Д. Светозарова «Преступление и наказание» 2007г. Кинематографисты, используя цвет как художественный приём, смогли передать замысел писателя. Зритель видит и жёлтые обои в комнатах героев, и жёлтые здания, и другие символические образы.

Таким образом, к концу 20 века кинематограф воспринял и утвердил своё место среди видов искусств. Искусство кино уже на данном этапе имеет достаточно средств, чтобы воплощать разнообразные замыслы: от технических приёмов в виде монтажа (например, гигант Гулливер в стране лилипутов) и до художественных средств (например, символика цвета в экранизациях романов Ф.М. Достоевского). Язык кино совершенствуется и развивается до сих пор, ступая шагами экспериментаторов-кинематографистов. Русский писатель, литературовед, сценарист и переводчик, Юрий Николаевич Тынянов, в своей работе «Поэтика. История литературы. Кино» говорит о процессе развития языка кино: «Значение эволюции приёмов кино – в этом рослее его самостоятельных смысловых законов, в их обнажении от натуралистической «мотивированности вообще». Таким образом, приёмы кино как бы отрываются от внешних мотивировок и приобретают «свой», самобытный, смысл.

1.2. Создание современных экранизаций

В первую очередь, обратимся к тому, чем является основная единица языка кино. Многие киноведы предполагают, что это кадр. Так, советский и российский литературовед, культуролог и семиотик, Юрий Михайлович Лотман, в своей работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» перечисляется несколько значений слова кадр: «минимальная единица монтажа», «основная единица композиции киноповествования», «единство внутрикадровых элементов», «единица кинозначения», «основной носитель значений киноязыка». [Лотман] Исследователь Агафонова Н.А. в своей работе «Общая теория кино и основы анализа фильма» называет кадр «словом» кинематографической речи. [Агафонова] Из чего следует вывод, что кадр является первоэлементом языка кинематографа. Получается, что кадр одновременно представляет собой и техническую сторону (сегмент, часть киноплёнки), и художественную (первооснова кинематографической образности). В то же время первоэлементом киноповествования является монтажный кадр, обладающий длительностью. Именно в монтажном кадре воспроизводятся форма предмета, цвет и фактура материала, глубина пространства, скорость и направление движения, звук, интонированное слово. Агафонова пишет: «Внутрикадровое пространство несёт важное смысловое содержание». [Агафонова] Также Юрий Николаевич Тынянов рассматривает специфику кадра и проводит аналогию со строкой стихотворения: «Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке». [Лотман] Таким образом, мы выявили, какими словами разговаривает кинематографист со зрителем. Подобно тому, как писатель общается с читателем словами, режиссёр общается со зрителем кадрами.

Описывает взаимодействие кадров теоретик кино и режиссёр Сергей Эйзенштейн. В своей работе «Монтаж» он пишет о том, что два кадра, соседствующих друг с другом, соединяются в новое представление, которое возникает на основе этого сопоставление как совершенно новое качество [С.М. Эйзенштейн.]. Это и есть монтаж. Монтаж является мощнейшим орудием влияния на зрителя. Одним из ярких примеров искусного владения данным инструментом является криминальная драма Фрэнсиса Форда Копполла «Крёстный отец». Сцена крещения младенца прерывается сценой убийства подчинён-

ными главного героя, которая как бы вплетена в повествование и происходит под звуковое сопровождение в виде клятвы героя отречься от грехов. В этом плане так же примечательна экспериментальная кинокартина российского режиссёра Александра Сокурова «Русский ковчег». Фильм снят одним дублем без остановки камеры. Это впечатляющая попытка Сокурова «одним дыханием» вобрать «поток времени».

При создании внутрикадрового пространства важнейшую роль играют такие кинематографические инструменты, как план, ракурс, свет и тень, цвет. Исследователь Агафонова Н.А. рассматривает данные средства и даёт следующее определение кинематографического плана: «План – это относительный масштаб изображения в кадре». При этом автор говорит о нескольких видах плана в зависимости от крупности: дальний (может использоваться с целью дать характеристику пространства или с целью отражать эмоциональный тон событий, внутреннее состояние героя), общий (главная задача – характеристика среды и персонажей), средний (применяется при динамичном повествовании, когда необходимо сконцентрировать внимание на определённом композиционном центре), крупный (наиболее экспрессивный приём кино, так как позволяет зрителю осуществлять максимальный эмоциональный контакт с внутренним миром героя; по П.С. Эйзенштейну, главная задача крупного плана не увеличение, а обозначение). Есть также и сверхкрупный план, или деталь. Принято считать, что родителем сверхкрупного плана является Дж. Смит, снявший в 1900г. человеческий глаз («Бабушкина лупа») и женскую ступню («Что видно в телескоп»). Однако эстетическое значение крупного и сверхкрупного планов кинематографисты осознали позднее, после чего и начали использовать их как средство эмоционального акцента.

Кинематографический план на экранах роднится с ракурсом, ещё одним важнейшим инструментом образности фильма. Ракурс – это необычная перспектива, получаемая путём резкого наклона оси объектива, угол зрения. В кино различается 5 основных ракурсов: с высоты птичьего полёта, высокий, нейтральный, низкий, наклонный. Ю.Н. Тынянов, рассматривая ракурс, называет его творческим инструментом, который интегрирует кадр, объединяя все его составляющие и участвует в создании художественной образности того или

иною героя, предмета, явления [Тынянов] Соответственно каждый ракурс имеет свою художественную направленность. Так, кадр из фильма Ю. Тарича «До завтра» показывает посредством высокого ракурса униженность и незащищенность героини Лизы Малевич, которая остаётся без крова и без средств: зритель видит в кадре маленькую фигуру героини, со спины, чувствует её одиночество и падение «на дно» социальной иерархии, которую и символизирует лестница. Таким образом, ракурс является инструментом, служащим для психологической характеристики героя.

Не менее важным средством выразительности языка кино являются свет и тень. А иногда этот инструмент становится преобладающим, доминантным в кинокартине. Например, в последней работе советского режиссёра Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» тень становится образной доминантой, по мере развёртывания действия на экране царство Ивана Грозного преобразуется в царствование Теней [С.М. Эйзенштейн.].

С появлением цветных фильмов, как уже было описано ранее, важным инструментом кино стал непосредственно цвет. Исследователь Н. А. Агафонова говорит о том, что цвет может нести смысловую нагрузку, воздействовать психологически, выражать внутреннее состояние героя, презентовать символический замысел автора. [Агафонова]

Таким образом, кадр является «словом» кинематографического языка. В то же время пространство кадра создаётся с помощью таких инструментов, как план, ракурс, свет и тень, цвет. Это основные средства создания образности, без которых немислимо художественное кино.

Понимание языка фильма – первая ступень на пути к пониманию идейно-художественной функции кино. Отсюда возникает вопрос: возможно ли использование экранизации литературного произведения в качестве раскрытия его идейно-художественного своеобразия? Иными словами, возможен ли диалог языка литературы и кино. Над данной проблемой размышляли многие искусствоведы, киноведы и литературоведы...

Чтобы это выяснить, необходимо провести сравнительный анализ литературного и кинематографического произведения. Юрий Михайлович Лотман, рассматривая взаимодействие литературы и кино,

утверждает, что такой анализ характеризуется сложностью, специфика которой определяется набором самобытных образов, своеобразных «кодов» или «языков». [Лотман] Современное кино выстраивается как разговор на языке образов, отображаемых в виде знаков-символов для прочтения. Соответственно появляется необходимость в расшифровке этих знаков.

Исследователь Лиходкина И.А. обращается к трём видам перевода, которые выделил русский лингвист Р. Якобсон: межъязыковой (дословная передача знаков одного языка на другой), внутриязыковой (переименование, т.е. интерпретация одних знаком с помощью других знаках в рамках одного языка), интерсемиотический (трансмутация, т.е. интерпретация вербальных знаков через невербальные знакомые системы). Во время работы с художественным текстом и кинематографом, мы будем рассматривать результат интерсемиотического перевода. В данном случае в роли переводчика выступает режиссёр, который переводит словесную языковую систему посредством нескольких невербальных систем, например, посредством музыки. [Лиходкина]

Особенности такого интерсемиотического перевода языка литературы и кино рассматривали многие учёные. Так, французский теоретик литературы, философ, критик и семиотик Ролан Жерар Барт выделял 4 уровня, неразрывно связанных друг с другом [Барт]:

1. уровень функций. На этом уровне выделяется сюжет;
2. уровень действий. Сюда относятся герои и их поступки;
3. уровень повествования. Данный уровень отображает взаимодействие автора и читателя;
4. уровень письма. Собственно, письмо содержит особую поэтику, или стиль, писателя.

При этом Р. Барт отмечает, что непереводаемыми остаются два последних уровня. Таким образом, мы понимаем, что перевод художественного текста – явление весьма условное, имеющее свои особенности.

И в наши дни вопрос о возможностях экранизации как перевода с одного языка искусства на другой остаётся нерешённым. «Проблема заключается в том, пишет О. Аронсон, – что мы здесь имеем дело, по крайней мере, с несколькими языками, вовлекаемыми в анализ»[Аронсон]. Автор работы «Столкновение экранизаций, описывает

3 соприкасающихся языка. Кроме двух очевидных языков литературного произведения и визуальных образов кино, Аронсон раскрывает третий язык как реакция на те явления, которые не могут быть «переведены» в экранные образы. Иными словами, вне возможностей экранизации остаются знаки, специфические только для художественного текста.

В связи с этим, некоторые киноведы придерживаются деления экранизаций на несколько видов. Во-первых, прямая экранизация, или буквальное переложение, представляет собой кинокартину, в которой сохраняются имена персонажей, названий географических объектов, точно и полно отражается сюжет, воплощаются оригинальные образы. Во-вторых, экранизация по мотивам художественного произведения, в которых сохраняется большинство черт художественного текста (например, основная сюжетная линия), но теряются или изменяются детали. В-третьих, киноадаптация, основной целью которой является создание нового произведения, являющегося переосмыслением первоисточника.

Структуру сравнительного анализа экранизации и книги предложили авторы статьи «Экранизация как приём раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения». Так, Романова Т.Н. и Черемных Л.И. выделяет следующие критерии для сопоставления:

1. Сюжет. Рассматривая данную категорию, можно отметить, что сюжетный параллелизм сближает кино-адаптацию с литературным произведением.

2. Время и место действия. В наши дни возможности монтажа настолько велики, что позволяют передать особенности стиля повествования того или иного писателя. Однако возникает вопрос: уместны ли адаптации иностранных литературных произведений под культурную среду целевой аудитории кинокартины? Например, работа выдающегося японского режиссёра Акиры Куросавы «Идиот». Действие романа Ф.М. Достоевского перенесено на японский остров Хоккайдо. Драма, вышедшая на экраны в 1951 году встретила неоднозначные отклики. Так, критик Олег Лекманов положительно отнёсся к решению японского режиссёра адаптировать роман Достоевского для японских реалий, акцентируя внимание на сохранении снега как главного лейтмотива всего произведения.

3. Образы героев. Искусствовед Тынянов, говоря о роли актёра, указывает на специфичность. Так как кино, в понимании Тынянова, это искусство абстрактное, то и тело актёра, его язык, также абстрактный. Киновед подчёркивает, что в кино, в отличие от театра, гораздо сильнее проявляется интерес к актёру. При этом стиль актёрской игры в кино существенно отличается от актёрской игры в театре (например, движение на сцене преувеличены, обладают пафосом; в кино такое поведение вызывает недоверие со стороны зрителя).

4. Атмосфера. Средства воздействия на восприятие зрителя и читателя значительно рознятся. Так, кинематографы могут воздействовать на различные органы чувств. Но смогут ли технические возможности передать нужную атмосферу? Один из гениальнейших создателей ужасов, Стивен Кинг, является так же одним из самых экранизируемых писателей нашего времени. В его текстах создаётся мощная атмосфера кошмара, которая пробирает многих читателей до дрожи. Передать это через экран удалось единицам. Несмотря на то, что сам автор поддерживает инициативу режиссёров, решивших снять кино-адаптации (Стивен Кинг не раз является сценаристом, продюсером и даже актёром), к передаче своей атмосферы он относится критически. Например, одной из худших экранизаций Кинг считает фильм «Сияние». Писатель комментирует работу режиссёра: «Настоящая проблема в том, что Кубрик вознамерился снять хоррор, не понимая, что это за жанр. Каждая сцена кричит об этом от начала до конца, от сюжетного построения до финальной сцены», «При всей внешней виртуозности фильм никогда не схватит вас за горло, и вы не почувствуете леденящего ужаса... а могли бы». Таким образом, несмотря на разнообразие средств воздействия на зрителя, вопрос передачи атмосферы остаётся актуальным.

5. Речь героев. При анализе важно обращать внимание на схожесть диалогов. Это один из мощнейших приёмов передачи авторского отношения. Порой режиссёры настолько сильно изменяют слова героев, что меняется проблема. Например, в фантастическом романе Станислава Лема «Солярис» поднимается проблема контакта с гигантским познающим разумом, которым оказывается Океан. Однако в одноимённой экранизации Андрея Тарковского, благодаря обилию диалогов, акцент смещается. Всё внимание переключается на героев, в то время как на протяжении всего художественного текста

подчёркивается интерес С. Лема к вопросу границ человеческого познания. Мы видим, как велика роль диалога.

6. Тема и идея. Как бы ни была гениально снята экранизация, за ней может стоять совсем иная идея, нежели в оригинальном художественном тексте. Например, по роману Уинстона Грума в 1994г. вышла одноименная экранизация «Форрест Гамп», ныне всем известная и входящая в список лучших фильмов по версии портала КиноПоиск. Гениальность фильма, как самобытного произведения, сложно оспорить. Однако, если рассматривать в сравнении с романом, так ли всё однозначно? Самое важное отличие экранизации от книги – это идея, стоящая за произведением. Роман Грума представляет собой жесткую сатиру на события 2-ой половины 20-го века, произошедшие в США; а персонажи – гротескные образы, являющиеся следствием этих событий. Фильм же воспринимается как драматичная история одного человека; события и второстепенные герои служат для демонстрации развития главного героя.

Далее в работе мы будем опираться на данную структуру сравнительного анализа экранизации и книги.

Несмотря на то, что вопрос о возможностях экранизации остаётся открытым, киноведы сходятся в оценках многих работ. Например, картины «Унесённые ветром» американского режиссёра В. Флеминга (фильм в 1939 году получил премию «Оскар» за лучшую режиссуру) по известному одноимённому роману Маргарет Митчелл, «Гамлет» и «Король Лир» советского режиссёра Г.М. Козинцева по одноимённым произведениям Уильяма Шекспира, признаны многими критиками и исследователями как шедевры экранизаций художественного текста.

Таким образом, путь искусства кино – череда экспериментов. В наше время существует огромное количество разнообразных инструментов кинематографического языка. Творческие поиски новых средств создания образности ведутся и в наши дни.

На каждом из этапов кинематограф шёл рука об руку с литературой.

Так, огромную роль в истории кино сыграл Мари-Жорж-Жан Мельес. Именно он впервые обратился к художественной литературе, экранизируя роман Джонатана Свифта «Путешествия Гулливера». В дальнейшем режиссёры все чаще и чаще обращались к произведениям писателей, желая овладеть «словом». Способствовали этому приобре-

тение звука, цвета, расширению способностей монтажа, овладение внутрикадровым пространством...

Уже к концу XX века кинематограф утвердил своё место среди видов искусств, овладев большим количеством методов и средств повествования: от технических приёмов в виде монтажа (например, наложение) и до художественных средств (например, символика цвета). Язык кино не прекращает развиваться и в наши дни.

Особый интерес вызывает то, как взаимодействуют язык кино и язык литературы. Исследователи выделяют типы экранизаций: прямая экранизация, или буквальное переложение; экранизация по мотивам художественного произведения; киноадаптация. Исследователи Романова Т.Н. и Черемных Л.И. предложили структуру для анализа кинопроизведения в сопоставлении с литературным оригиналом.

Высокий уровень развития языка художественного кино в наши дни неоспорим. Иосиф Михайлович Маневич, советский кинодраматург, киновед и педагог, в своём труде «Кино и литература» утверждает, что только благодаря литературе кинематограф смог достичь нынешних высот. Он пишет: «Вне литературы кинематограф остался бы техническим чудом, средством информации, популяризации знаний, средством репродуцирования зрелищ». [25] Подтверждения его словам мы находим в самой истории развития кинематографа. Действительно, первые короткие кинокартины представляли собой, как сказано ранее, кадры пожаров, панорамы городов, демонстрации обыденных явлений. Скачок в развитии технических средств произошёл при попытке реализовать образы художественного произведения. Исходя из сказанного, можно сделать вывод о том, что залог развития кино – дальнейшее сближение с литературой.

1.3. Постмодернистские приемы в кинематографе

Вторая половина XX века считается расцветом такого вида искусства, как кинематограф. Он вытесняет остальные виды, приобретая все большую популярность. Происходит это из-за огромных возможностей кинематографа: технических, эстетических, стилистических и даже языковых. Кино развивается, становясь одновременно и массовым, и элитарным видом искусства. Оно ориентируется на любую публику, вне зависимости от мировоззрения, возраста и пола, но в то

же время рассчитывает на интеллектуальную публику. С течением времени эта грань между «высоким» и «низким» стирается, благодаря постмодернистским тенденциям в культуре и искусстве. Этот процесс обычно связывают с влиянием постмодернистского типа мышления. Оно порождает ряд ключевых особенностей этой эпохи: отказ от авторитетов, многообразие идей и стилей, отвержение поиска истины. Тогда же появляются и интертекстуальность и деконструкция, то есть ироничное разрушение культурных установок.

Постмодернистское искусство отрицает получения достоверной и единственно правильной истины. Это приводит к осмыслению любой исторической эпохи или философского течения как нарратива, то есть великого повествования. Из этого следует ощущение, что все уже давно сказано, и остается лишь интертекстуальная игра, которая подразумевает взаимодействие одних нарративов с другими. Мир в таком случае воспринимается художником в качестве текста. В таком случае акцент с сюжета произведения смещается на игру культурными кодами. Здесь на первое место выходит цитирование текстов мировой культуры.

Более того, характерной чертой постмодернистского искусства становится смешение жанров и стилей, исторических эпох и семантических приемов.

Мир теряет свое единственно верное устройство, что влечет за собой превращение реальности в множественные фрагменты. Мир становится похожим на хаос, где нет никаких правил и все происходит случайно и незакономерно. Все вышесказанное приводит к разрушению традиционных форм повествования, линейное время исчезает.

Многообразие стилей, идей и мнений, отрицание единой истины, интертекстуальная игра, смешение жанровых особенностей и исторических эпох, увеличение интереса к зрителю, цитатность языка — это основные принципы постмодернистского искусства.

Самое яркое отражение указанные выше особенности получили в кинематографе.

Постмодернизм в кинематографе отличается от традиционного подхода к созданию фильмов. Он пропагандирует использование нестандартных и неожиданных приемов, которые выходят за рамки тра-

диционного сюжета и структуры фильма. Основными являются следующие постмодернистские приемы, используемые в кинематографе.

1. Ирония

Ирония – один из главных приемов постмодернизма в кинематографе. Ирония используется для подчеркивания необычности и эксцентричности сюжета. Часто фильмы используют иронию, чтобы насмеяться над традиционными конвенциями фильмов, их жанрами и темами. Одним из ярких примеров является фильм Квентина Тарантино «Криминальное чтиво» (1994), который использует иронию, чтобы насмеяться над киноиндустрией и голливудскими штампами.

2. Метафильмы

Метафильмы – это фильмы, которые говорят о самом процессе создания фильма. Они отличаются от традиционных фильмов тем, что они не пытаются скрыть факт, что это фильм. Этот прием может включать в себя использование кадров, которые показывают съемочную группу или даже обсуждение процесса съемки. Один из самых известных метафильмов – «Третья часть ночи» (1971) Анджея Жулавского. Фильм включает в себя множество метафор, которые говорят о процессе создания фильма.

3. Нелинейный сюжет

Нелинейный сюжет подразумевает, когда события в фильме не происходят в хронологическом порядке. Вместо этого сюжет может быть расположен в хаотичном порядке или показываться в обратном порядке. Это позволяет фильмам использовать множество неожиданных сюжетных поворотов и создавать напряжение в течение всего фильма. Один из известных примеров – фильм Кристофера Нолана «Начало» (2010). Фильм показывает несколько разных временных линий, которые переплетаются друг с другом, что позволяет зрителю погрузиться в сюжет и проникнуться атмосферой фильма.

4. Самосозерцание

Самосозерцание – это когда фильм обращается к самому себе, его тематике, жанру или истории. Этот прием позволяет рассматривать темы, которые могут быть более глубокими, чем просто повествование о событиях. Например, фильм «Малхолланд Драйв» (2001) Дэвида Линча, является экспериментальным и постмодернистским фильмом, который играет с жанрами, сюжетами и персонажами, и одновременно обращается к самому себе и своей тематике.

5. Слом четвертой стены

Слом четвертой стены – это прием, когда персонажи фильма обращаются к зрителю, нарушая привычное разделение между миром фильма и зрителем. Этот прием позволяет установить своеобразную связь между зрителем и персонажами, что делает фильм более интерактивным и увлекательным. Один из примеров – фильм «Дэдпул» (2016). Главный герой периодически обращается к зрителю, что делает фильм более эмоциональным и занимательным.

6. Коллаж

Коллаж – это способ использования в фильме разных элементов и сцен, которые на первый взгляд не имеют связи друг с другом. Этот прием позволяет создать новые смыслы и образы, и перевернуть традиционное представление о структуре фильма. Один из ярких примеров – фильм «Палач» (1963) Луиса Бунюэля, который является кинематографическим коллажем, объединяющим в себе множество разных элементов и сцен.

7. Гиперреальность

Гиперреальность – это создание в фильме мира, который кажется более реальным, чем настоящий мир. Этот прием позволяет создавать более увлекательный и захватывающий мир, который заставляет зрителя вовлекаться в сюжет. Один из ярких примеров – фильм «Матрица» (1999) братьев Вачовски, который создал мир виртуальной реальности, кажущейся более реальной, чем реальный мир.

8. Авторская рефлексия

Авторская рефлексия – это когда автор фильма обращается к самому себе, своей творческой истории и культуре, в которой он работает. Этот прием позволяет автору фильма выразить свое отношение к своей работе, к культуре и к искусству в целом. Например, фильм «Криминальное чтиво» (1994) Квентина Тарантино, в котором многое говорится о культуре и искусстве, а также об отношении режиссера к своему творчеству.

9. Пародия

Пародия заключается в том, что фильм создает намеренно забавное или нелепое повествование, чтобы создать новый смысл или просто развлечь зрителя. Этот прием позволяет автору фильма играть со зрителем и с самой темой фильма, чтобы создать более интересный и увлекательный фильм. Например, фильм «Шрэк» (2001) создал ко-

мическую пародию на сказки, которые мы все знаем, и создал новый и оригинальный образ.

10. Смешение жанров

Постмодернистский кинематограф часто использует смешение жанров как одну из своих характерных черт. Это связано с поиском новых способов выражения и уходом от традиционных форм и сюжетов. Смешение жанров может приводить к уникальным, необычным и оригинальным результатам, которые могут вызывать различные эмоции у зрителя.

Примером может быть фильм «Большой Лебовски» (The Big Lebowski) режиссера братьев Коэн. Фильм представляет собой комедию, мистический триллер, криминальный детектив и даже философский трактат. Главный герой – мужчина, который сталкивается с рядом необычных событий после того, как его путают с другим человеком. Комбинация различных жанров и непредсказуемость сюжета приводят к незабываемому кинематографическому опыту.

11. Концепция «мир как текст»

Этот принцип очень часто реализуется в фильмах, где действие фильма начинается с открытия книги и погружения внутрь нее. Так, появляется и образ рассказчика, который наблюдает за происходящим и посвящает зрителя в нарратив. Очень часто к этому приему обращаются мультипликационные фильмы. Ярким примером может служить «Спящая красавица» (1958).

Таким образом, постмодернистские приемы в кинематографе являются важными элементами современной культуры. Они позволяют авторам фильмов создавать новые и оригинальные образы и смыслы, которые не были доступны в традиционном кинематографе.

Несомненно, интертекстуальность – это основа постмодернистской культуры, один из главных приемов создания современного текста. Однако мы рассмотрим этот прием с новой стороны.

С течением времени и стремительным развитием технологий на передний план в искусстве выходит киноиндустрия. Создаются фильмы, в основу которых легли классические произведения литературы. В таком случае мы можем говорить об особом проявлении интертекстуальности в экранизациях.

Экранизация – это процесс превращения литературного произведения в кинематографическую форму. Этот процесс может приве-

сти к созданию нового произведения, которое сочетает в себе элементы исходного текста и кинематографического языка. Однако экранизация – это не только перенос текста на экран. Это также проявление интертекстуальности, когда одно произведение ссылается на другое, открывая для зрителя новые смыслы и связи.

Экранизация является проявлением интертекстуальности, поскольку фильм, как и литературное произведение, может содержать ссылки на другие тексты. Это может быть явным цитированием или аллюзией на исходный текст, но это также может быть скрытым. Например, режиссер может использовать музыку, которая ассоциируется с другим фильмом или текстом, чтобы создать определенное настроение или передать определенную идею.

Идея интертекстуальности относительно кинематографа была предложена российским киноведом Михаилом Ямпольским. Философ отмечает, что кинематограф позволил расширить литературные рамки, дать произведениям новую жизнь, обновить их. Таким образом, происходит переосмысление литературного текста в виде экранизации. При этом сохраняется взаимодействие «между текстами», так как у любого фильма и продукта киноиндустрии есть сценарий, который, как отмечал Маневич, должен представлять собой полноценное литературное произведение.

Обобщение понятия «интертекст», как отмечает В.Добровольский, приводит к тому, что его границы постепенно расширяются и теперь интертекстуальность можно рассматривать не только в рамках литературы, но и всех видов искусства. Исследователь предлагает воспринимать интертекстуальность как взаимодействие текстов культуры – в музыке, литературе, кино.

Ю.Лотман, разрабатывая теорию текста, выделяет, что *«кино-текст как полноценная художественная система, обладает свойствами устанавливать связи с другими – кинематографическими, телевизионными, изобразительными, архитектурными, пластическими, музыкальными, литературными, научными, религиозными – видами текстов.»*¹ В работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Юрий Лотман отмечает, что постмодернизм, являясь цитатным искусством, отлично подходит для анализа и осмысления особенностей кинотекста.

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. – 384 с.

Одним из примеров экранизации является фильм «Великий Гэтсби» (2013), режиссером которого был Баз Лурман. Фильм основан на романе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби», который был опубликован в 1925 году. Лурман использовал музыку джаза, чтобы создать атмосферу эпохи. Фильм "Великий Гэтсби" содержит множество ссылок на другие тексты. Например, фильм начинается с того, что главный герой, Ник Каррауэй, записывает свои воспоминания о Гэтсби на машинке для записи, что напоминает о том, что роман Фицджеральда также является своего рода записью воспоминаний. Кроме того, в фильме есть сцены, в которых персонажи цитируют произведения литературы и другие тексты. Например, Гэтсби цитирует Шекспира, говоря: «Что в имени? То, что мы называем розой, было бы таким же ароматным, даже если бы называлось по-другому».

Еще один пример экранизации, которая является проявлением интертекстуальности, – это фильм «Алиса в стране чудес» Тима Бертона (2010). Фильм основан на одноименной книге Льюиса Кэрролла, но Бертон добавил к фильму свои собственные интерпретации и ссылки на другие тексты. Например, он представил Мад Хэттера в исполнении Джонни Деппа, который напоминает о персонаже из «Волшебника страны Оз». Бертон также использовал кинематографические эффекты, которые напоминают о том, что фильм является экранизацией, такие как смена цвета волос героини в зависимости от ее настроения.

Интертекстуальность в экранизации может быть использована не только для создания атмосферы и передачи идей, но также для раскрытия новых аспектов исходного текста. Например, экранизация может включать в себя дополнительные сцены и персонажей, которых не было в исходном тексте, чтобы дополнить его и раскрыть новые аспекты. Это может привести к тому, что экранизация становится своего рода интерпретацией исходного текста.

Так, кинотекст, можно считать полноценным семиотическим пространством, которое имеет универсальную текстовую категорию – категорию интертекстуальности, потому что он использует элементы из других текстов для создания атмосферы, передачи идей и раскрытия новых аспектов исходного текста. Это может происходить через

использование цитат, аллюзий и символов из других произведений, а также через добавление новых сцен и персонажей.

Задания для самостоятельной работы:

1. Изучите материал, представленный в первой главе.
2. Изучите и законспектируйте статью *Джумайло О.А. Понятие интермедиаальности и его эволюция в современном научном знании*, представленную в материалах к занятию.
3. Изучите и законспектируйте работу *Дмитриева А.И. От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века: научное издание, Кемерово: КемГИК, 2015.*
4. Изучите и законспектируйте статью *Дмитрук Т.И. Текст и экранизация: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций) // Знако: проблемное поле медиаобразования. – 2019. – С. 96-102.*
5. Изучите и законспектируйте статью *С., Новокрещенных И. А. Бочкарева Проблемы взаимодействия литературы и других искусств*, представленную в материалах к занятию.

Вопросы для обсуждения:

1. Понятие интермедиаальности. Современное понятие интермедиаальности. Значение интермедиаальности. Происхождение термина.
2. Синтез литературы и кино. Новые формы интермедиаальности.
3. Современная типология интермедиаальности.
4. История кинематографа.
5. Особенности создания современных экранизаций.

Список рекомендуемой литературы:

1. Джумайло О.А. Понятие интермедиаальности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 4 (15). – С. 22-27.

2. Дмитриев А.И. От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века: научное издание. – Кемерово: КемГИК, 2015. – 140 с.
3. Дмитрук Т.И. Текст и экранизация: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций) // Знако: проблемное поле медиаобразования. – 2019. – С. 96-102.
4. Жилавская И.В. Классификация медиа. Проблемы, понятия, критерии // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2016. – Т. 2. № 4. – С. 22-30.
5. Кабенова А.М. Эффективное использование экранизаций на уроке литературы // Проблемы педагогики. – 2018. – С. 22-26.
6. Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 1455 с.
7. Кинословарь: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – Т. 2. – 1386 с.
8. Кузнецов А.А. Экранизация как форма киноискусства // Молодой ученый. – 2018 – № 46 (232). – С. 429-431.
9. Кузьмина Н.А. Интермедальность современной лирической книги: закономерность или стратегия? // Поликодовая коммуникация: лингвокультурные и дидактические аспекты: сб. науч. ст. – 2011. – С. 10-15.
10. Рубцов А.С. Союз литературы и кино // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2005. – С. 112-114.
11. Седых Э.В. К проблеме интермедальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2008. – Сер. 9. Вып. 3. Ч. 2. – С. 210-215.
12. Симоненко М.А. Интермедальность художественного текста как переводческая проблема (на примере англоязычных переводов колоронимов из рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. Вып. 3. – С. 902-909.
13. Тишунина Н.В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы II научно-практич. конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. – 2002. С. 100-106.

Материалы к занятию:

Бочкарева Н. С., Новокрещенных И. А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств

Проблемы взаимодействия литературы (поэзии) и других искусств, всегда волновавшие философов, писателей и художников, на рубеже XX–XXI вв. актуализировались в теориях интермедиальности. В век «электронной культуры» и компьютерных технологий обостряется «проблема взаимодействия различных средств массовой коммуникации, традиционных форм искусства и человека». Современная теория интермедиальности предполагает различные методики исследования в зависимости от типа взаимоотношений, возникающих между различными медиа (см. классификации И. Раевски, В. Вольфа и др.).

В отечественном литературоведении во второй половине XX столетия «специальный разговор» о «содружестве муз» и синтезе искусств возобновился на страницах журнала «Вопросы литературы» после Всесоюзной Пушкинской конференции (Ленинград, июнь 1963 г.), посвященной проблемам истолкования произведений Пушкина различными видами искусств, продолжился в монографиях и сборниках статей [Литература и живопись 1982], а термины «экфрасис» и «интермедиальность» в их современном значении распространились только в 2000-х гг. после симпозиума в Лозанне, хотя и использовались в работах по классической филологии [Фрейденберг 1978, Брагинская 1977], по зарубежной [Тишунина 1998] и русской [Борисова 2000] литературе и культуре.

В Пермском университете на кафедре зарубежной литературы (возобновленной в 1964/1965 уч. году) еще в 1960-х гг. начала зарождаться основная научная проблема – «исследование закономерностей мирового литературного процесса в его основных проявлениях – эстетических системах, жанрах, поэтике, *во взаимодействии с другими искусствами* (выделено нами. – Н. Б., И. Н.), с общим культурным контекстом».

Научным коллективом кафедры была заложена традиция исследований образов художника и искусства в литературе. Этой проблеме посвящены работы Р. Ф. Яшенькиной «Тема искусства в романе Т. Манна “Доктор Фаустус”», Н. С. Лейтес о романах Г. Гессе, А. Ф. Любимовой «Проблема героя в романе Р. Киплинга “Свет погас”» и

«Художник и общество в рассказах Л. Н. Толстого “Люцерн” и Р. Л. Стивенсона “Провидение и гитара”». В работах Е. П. Ханжиной рассматривается живописное начало в американской романтической лирике и специально оговаривается термин «экфрастический сонет». В 1990-е гг. в ПГУ оформились несколько литературоведческих направлений в изучении взаимодействия искусств. Первое представлено исследованиями «типологического подобия» литературы и живописи. В учебном пособии «Литература и живопись (опыт изучения взаимодействия искусств)», написанном под руководством Н. В. Гашевой и под редакцией Р. В. Коминой, применяются разные варианты сравнительно-типологического анализа к творчеству русских и зарубежных писателей художников XIX–XX вв. В первом разделе (автор Н. Н. Гашева) сопоставляются вербальное и визуальное в творчестве Ф. М. Достоевского и Винсента Ван Гога на разных уровнях художественной структуры. Два других раздела (авторы Е. Ю. Белозерова, Г. Н. Плюснина) посвящены формально-содержательному анализу изображения разных аспектов войны в прозе А. Адамовича и Ф. Абрамова в сопоставлении с живописью М. Савицкого, Г. Грундига и В. Попкова.

Второе направление носит подчеркнуто культурологический характер и использует семиотический подход, исследуя символическое пространство культуры через призму литературы и других искусств. Разные варианты такого подхода представлены в работах В. В. Абашева «Танец как универсалия культуры серебряного века», «Пермь как текст», «Девушка с коробкой в сумерках Тифлиса: о роли киноцитаты в стихотворении Пастернака» и др. Материалы для изучения пермской культурной жизни XIX–XX вв. собираются и публикуются в рамках деятельности Пермского общественного фонда

«Юрятин» и Лаборатории политики культурного наследия им. П. С. Богословского.

Третье направление сосредоточено на изучении образов произведений визуальных искусств в литературе. Их можно отнести к «интермедийным референциям» и обозначить древнегреческим термином «экфрасис», существенно изменившим свое значение от «яркой описательной речи» до «вербального изображения визуального изображения» и «всякого воспроизведения одного искусства средствами другого». В кандидатской диссертации Н. С. Бочкаревой «Образы

произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX века)» обоснована многоуровневая символическая природа «образа в образе» и показано его функционирование в романтической новелле об искусстве и «романе художественной культуры» на материале произведений Л. Тика, Э. Т. А. Гофмана, В. Гюго, Т. Готье, Э. По, Н. Готорна, Н. В. Гоголя и др.

В начале XXI столетия на переименованной в 1999 г. кафедре мировой литературы и культуры традицию взаимодействия литературы и других искусств продолжают исследования сложившейся «научной школы, хорошо известные англистам по ряду глубоких статей и диссертаций, написанных на стыке литературоведения и искусствоведения. В докторской диссертации Н. С. Бочкаревой «Роман о художнике как “роман творения” в литературах Западной Европы и США конца VIII–XIX вв.: генезис и поэтика» обосновывается особый тип «романа творения», в котором герой творит «новый мир» в хронотопе культуры, обнаруживаются истоки «романа о художнике» в европейской литературе (Данте, Челлини, Гете), его становление в немецких и французских романах первой половины XIX в. и модификации во второй половине столетия в европейской и американской литературах.

Различные варианты интермедийных взаимодействий нашли отражение в кандидатских диссертациях И. А. Пикулевой «Проблема синтеза в литературном наследии Обри Бердсли», К. В. Загородневой «Жанр эссе об искусстве в английской литературе второй половины XIX в.», В. С. Дарененковой «Символика цвета в “Маленькой черной книге рассказов” А. С. Байетт», Д. С. Тулякова «Взаимодействие вербального и визуального в авангардной драме первой половины 1910-х годов» и др. В коллективной монографии под редакцией Н. С. Бочкаревой «Экфрастические жанры в классической и современной литературе» исследуются диалог поэтов с художником «перед картиной», жанровые эксперименты по преодолению границ между вербальным и визуальным на рубеже XIX–XX вв., экфрастический дискурс в художественной прозе рубежа XX–XXI вв., разные варианты взаимодействия экфрасиса и иллюстрации.

В настоящее время продолжается работа над поставленными ранее проблемами с привлечением нового литературно-художественного материала. Интермедийные техники исследуются

с позиций исторической поэтики и с учетом их функций в художественном целом произведения. Интермедиаальные референции помогают не только глубже изучить поэтику автора, но и обнаружить возможности новой интерпретации смысла произведения. При кафедре создана Лаборатория сравнительно-исторических исследований и культурных инноваций (науч. руководитель – Н. С. Бочкарева), на базе которой собирается библиотека интермедиаальных исследований и материалов. Недавно она пополнилась диссертациями по интермедиаальности на английском [Чуканцова 2010; Антонова 2011; Коврижина 2016] и немецкоязычном [Зюбина 2015; Виншель 2015] материале.

Проблемы взаимодействия литературы и других видов искусств в контексте интермедиаальности разрабатывались научным коллективом кафедры мировой литературы и культуры в рамках региональных и российских проектов: 1) тематический план АВЦП «Развитие научного потенциала высшей школы, 2009–2011», научный проект

«Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков» (рук. Н. С. Бочкарева); 2) региональный проект РГНФ «Языки региональной культуры: пермская художественная книга», № 10-04-82416 а/У (рук. И. А. Табункина, Н. С. Бочкарева); 3) грант Президента Российской Федерации и английской литературы рубежа XIX–XX вв.: традиции, рецепция, интерпретация», № МК–2181.2012.6 (рук. И. А. Табункина); 4) целевой конкурс РГНФ по поддержке молодых ученых «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1 (рук. Н. С. Бочкарева). Результаты работы по проектам опубликованы в научных статьях, монографиях и учебных пособиях.

Члены научного коллектива кафедры мировой литературы и культуры традиционно в середине апреля принимают ученых из пермских вузов и вузов других городов и стран на ежегодной Международной научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (2009–2017). Результаты творческого диалога участников конференции на секции, посвященной проблемам взаимодействия литературы и других искусств в диалоге культур, публикуются в специальном разделе ежегодных выпусков научного журнала «Мировая литература в контексте культуры», редактируемого специалистами и индексируемого в РИНЦ. Статьи по разным аспектам ин-

термедиальности, подготовленные коллегами других кафедр и вузов, регулярно публикуются в рецензируемом журнале «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология» [Брузгене 2009: 93–99; Фоминых, Постнова 2011: 165–174; Февр-Дюперг 2012: 180–193; Абашева, Чащинов 2015: 89–97 и др.].

Для практических занятий со студентами, углубленно изучающими иностранные языки, коллективом Лаборатории сравнительно-исторических исследований и культурных инноваций были разработаны программы и выпущены учебные пособия по экфрастической поэзии:

«Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия» и «Эстетические взаимодействия в литературе и культуре: экфрастическая поэзия XIX века» [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012, 2016]. Дополнительные задания стимулируют учащихся разных ступеней обучения (бакалавриат, магистратура, аспирантура) к самостоятельной научной работе по исследуемой проблематике. Для студентов творческих специальностей (художников, актеров, режиссеров и др.) опубликовано учебное пособие по взаимодействию литературы и изобразительных искусств с привлечением драматического театра и кинематографа «Современная литература и изобразительное искусство» [Бочкарева, Загороднева 2016].

Расцвет Пермского книжного издательства во второй половине XX столетия дал интересный материал для анализа интермедиальных «языков культуры». В главах коллективной монографии «Языки региональной культуры: пермская художественная книга» [Бочкарева и др. 2011] особое внимание было уделено взаимодействию текста и иллюстрации в разных жанрах: детская книга, серия, журнал, комикс и др. Перспективным представляется дальнейшее изучение на пермском материале «интермедиальной комбинации» в фоторомане (трилогия В. Бороздина «Грезы»), трансмедиальности в творчестве писателя и художника (ритм прозы и живописи Н. Горлановой), транспозиции (адаптации) литературы на театральные сцены Перми.

Особый интерес, на наш взгляд, представляет архитектурный экфрасис, практически не упоминаемый в работах по интермедиальности. Вместе с тем уже в византийской литературе VI в. известен «Экфрасис храма Св. Софии» Павла Силенциария и другие образцы. В английской литературе XVII в. в поэме Э. Марвелла «Эпплтон-

Хауз» дан развернутый экфрасис поместья лорда Фэрфакса. Проблема архитектурного экфрасиса поднимается искусствоведами, специалистами по античной архитектуре, но остается дискуссионной, поскольку архитектура не является изобразительным искусством.

Неоднократно отмечалось, что в готическом романе образ замка становится жанрообразующим элементом и выполняет хронотопическую функцию («Замок Отранто» Х. Уолпола, «Тайны Удольфо» А. Радклифф, «Замок Рэкрент» М. Эджворт и др.). Необитаемый мрачный замок противопоставляется современному поместью, пространственная структура готического замка повторяется с вариациями в образе монастыря, стилевые черты архитектуры выражают конфликт произведения и участвуют в создании характеров. Экфрасис замка включает описание леса и / или сада, гор и скал, легенды о его обитателях.

В романтической поэзии получает распространение элегический образ замка («Горный замок» Гете, «Замок Бонкур» Шамиссо, «Элегия на Ньюстедское аббатство» Байрона и др.), в котором запечатлелись воспоминания об истории рода и страны [Струкова, Бочкарева 2014: 59–62; Снытникова, Бочкарева 2015: 295–301; Санникова, Бочкарева 2017]. Образ собора часто выступает не только как место действия, но и как главный герой исторического романа («Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «Старый собор Св. Павла» У. Эйнсворта и др.).

В XX в. экфрасис собора и замка существенно переосмысливается в составе новых жанровых форм.

Современная архитектура получает художественное отражение в романе А. Рэнд «Источник», участвует в создании конфликта и системы образов, служит обоснованием авторской философии объективизма [Озрек 2006; Струкова, Бочкарева 2016: 260–265]. В литературе путешествий архитектурные сооружения являются составной частью топоэкфрасиса [Клинг 2002: 97–110; Порядина, Бочкарева 2016: 318–323].

Еще более дискуссионной оказывается проблема музыкального экфрасиса, хотя давно и плодотворно исследуются способы изображения музыки в литературе [Борисова 2007]. Другой вариант взаимодействия литературы и музыки – интермедийальные трансформации поэтического текста в песню. Вопреки утверждению А. Шенберга о

совершенной независимости музыки от поэтического текста [Махов 2005: 184–185], обнаружено, что даже перевод на другой язык влияет на характер исполнения музыкально-поэтического произведения [Викторова, Бочкарева 2016: 117–125].

Большинство исследователей фотоэкфрасиса закономерно обращаются к современной литературе, хотя фотография со времени своего возникновения в середине XIX столетия представлена в литературных текстах [Straub 2015]. Многократно проанализированная в ставших классическими трудах В. Беньямина, С. Сонтаг и Р. Барта двойственная природа фотографии используется в романе не только постмодернистами [Судленкова 2015: 97–98], но и писателями первой половины XX в., в частности Ф. С. Фицджеральдом в «Великом Гэтсби» [Бочкарева, Майшева 2017]. Особого упоминания в контексте интермедиальности заслуживают эксперименты сотрудников и студентов РГГУ под руководством С. Лавлинского и В. Малкиной в области фотодрамы.

Пожалуй, самыми популярными и востребованными сегодня можно считать исследования кинопоэтики в литературе и экранизации литературных произведений. На кафедре мировой литературы и культуры ПГНИУ эти исследования только начинаются. Материалом послужили не только произведения немецкого и американского писателей первой половины XX столетия Л. Фейхтвангера [Бочкарева, Пешкова 2016] и Дж. Дос-Пассоса [Дементьев, Проскурнин 2016], но и роман современного бразильского прозаика М. Пуига [Чагина 2017]. Транспозиция (репрезентация) экфрасиса в кинематографе исследовалась на материале произведений О. Уайльда, Дж. Барнса и др. [Бочкарева 2015].

Внимание писателей, режиссеров и исследователей привлекает и такой якобы «вымирающий» литературный жанр, как «роман о картине». Многообразие его структурных вариантов (достаточно назвать «Чаттертон» П. Акройда,

«Корабль дураков» Г. Норминтона, «Одержи мось» М. Фрейна, «Девушка с жемчужной сережкой» Т. Шевалье) [Бочкарева 2010], широкое распространение в разных национальных культурах (например, романы А. Переса-Реверте и Д. Рубиной) [Бурдин 2017] усложняют проблему жанровой типологии. Интермедиальная природа «романа о картине» подчеркивается его востребованностью в современ-

ной массовой культуре, о чем свидетельствуют экранизации романов А. Переса-Реверте «Фламандская доска», Д. Брауна «Код да Винчи», Т. Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» и др.

Экспозиционная функция экфрасиса играет решающую роль в романе: «Пролог к этому сочинению [“Дафнис и Хлоя” Лонга] представляет собой описание некоей картины, и все повествование, все четыре книги – лишь экспликация этой картины» [Кассен 2000: 232]. Анализ терминов «экфрасис» и «экспозиция» обнаруживает их многозначность и близость. Экфрастическая экспозиция в литературном произведении имеет символическое значение, раскрывает суть конфликта и характер героя на метасюжетном уровне (пьеса О. Уайльда «Идеальный муж», роман Р. Чандлера «Глубокий сон»). «Музейная экспозиция» в произведениях Э. Т. А. Гофмана

«Фермата», Г. Джеймса «Трагическая муза», Дж. Барнса «Метроленд», А. С. Байетт «Дева в саду», «Натюрморт», «Детская книга» с самого начала выявляет сложную интермедальность этих произведений и их структурную связь с «Картинами» Филострата [Бочкарева, Графова 2003: 174–179].

Сравнительный анализ экфрасиса в художественной литературе, эссеистике и искусствоведческих работах тоже вызывает целый ряд вопросов. «Парадоксальным образом значительно плодотворнее искусствоведческого утилитаризма» оказались те исследования, которые выясняли художественную функцию экфрасиса в литературном произведении [Брагинская 1977: 262]. Однако эссе об искусстве тесно связано, с одной стороны, с литературно-художественной критикой, а с другой стороны, часто неотделимо от собственно художественного творчества его создателей.

Отмеченные проблемы и подходы не исчерпывают уже поставленных задач и возможных новых методов исследования литературы и других искусств в контексте интермедальности. Для плодотворной работы в этом направлении приглашаем всех заинтересованных коллег к сотрудничеству и созданию информационной базы интермедальных исследований. Границы современного искусства постоянно расширяются, выходя за рамки классических искусств, но роль художественного слова в новых интермедальных образованиях не только не снижается, но даже возобновляется

Джумайло О.А.

Понятие интермедиаальности и его эволюция в современном научном знании

Понятие интермедиаальности в его самом широком значении относится к любым взаимодействиям между различными медиа и, таким образом, используется для описания значительного количества культурных феноменов, в которых задействованы более одного традиционного медиа. Трудность формулировки единого и универсального понятия интермедиаальности связана с двумя причинами: во-первых, с течением времени явления, воспринимаемые как интермедиаальные, становятся органичными в своем синтезе формами культуры и творчества; во-вторых, понятие интермедиаальность активно используют в литературоведческих, культурных, искусствоведческих исследованиях, музыковедении, философии, социологии, киноведении, не говоря уже об исследованиях новейших медиа в журналистике. Во всех этих дисциплинарных полях, в силу разных сочетаний медиа-участников, используются свои подходы и методологии, близкие, но не тождественные друг другу.

«Попросите социолога или культуролога перечислить медиа, и он ответит: телевидение, радио, кино, интернет. Арт-критик даст другой список: музыка, живопись, скульптура, литература, театр, опера, фотография, архитектура. Философ-феноменолог разделит медиа на визуальные, аудиальные, словесные и, возможно, вкусовые и ольфакторные (кулинария и парфюмерия – это медиа?). В списке художника окажутся глина, бронза, масло, акварель, ткань и, возможно, в его конце мы найдем экзотические включения из коллажей, такие как трава, перья, банки из-под пива. Исследователь теории информации или историк письма подумает о звуковых волнах, свитках папируса, рукописных книгах-кодексах и силиконовых чипах. Теоретики «новых медиа» будут утверждать, что компьютеризация создала новые медиа из старых: фото пленка против цифровой фотографии; целлулоидная пленка против кино, снятом на видеокамеру; фильмы, созданные на основе традиционной обработки изображений, против фильмов, созданных с использованием компьютерных технологий. Компьютер также может оказаться в ответе за появление абсолютно нового медиа – виртуальной реальности».

Известные центры изучения интермедиаальности – Centre for In-

termediality Studies in Graz (Austrian University of Graz), Forum for Intermediality Studies (Swedish Linnaeus University), Centre de recherche sur l'intermedialite, CRI (Universities of Montreal and Quebec), International Society for Intermedial Studies (ISIS), Intermedia studies (Interarts studies) at Kulturvetenskapliga Institutionen of Lund University – имеют различные традиции исследования данного феномена. Кроме того, на следующие вопросы, встающие перед исследователем понятия интермедальности, даются разные ответы: Что выступает субъектами взаимодействия: медиа и искусство? медиа и медиа? искусство и искусство? Синонимичны ли конвергентность и интермедальность? Всегда ли цифровая среда обеспечивает интермедальность? Какова суть взаимодействия: всегда ли это семиозис? Насколько важен контекст возникновения отдельных интермедальных феноменов: каковы экономические, социокультурные, исторические, технические параметры в анализе явления? Обозначим самые общие подходы к поставленным вопросам.

Как систематически исследуемый объект в отношении продуктивного взаимодействия медиа интермедальность изучается сравнительно недавно. Исследования интермедальности начали развиваться с 1980 гг., а само понятие в академической науке распространилось лишь в 1990 гг. При этом интермедальность как феномен взаимодействия различных искусств, каналов передачи информации, эстетических впечатлений и эмоционального опыта осмысливается еще со времен античности. Размышления об экфрасисе (словесной репрезентации объекта пластического искусства) существовали с античности и рассматривали его как упражнение в риторике, жанр и форму повествования. Уже Квинтилиан и Лонгин подчеркивали значение визуальных образов в создании особых эмоций и чувства возвышенного. Начиная с «Ars poetica» Горация, сквозь века сближений и соперничества живописи и поэзии в эпоху Ренессанса и барокко, к классическим разборам Лессинга и Пейтера, критическая мысль обращалась к феномену взаимодействия искусств и их автономии.

Любопытно, что еще в 1940 г. в своем эссе «Towards a Newer Laocoön» крупнейший эстетик XX в. Клемент Гринберг продолжает настаивать на уникальности отдельных видов искусства и отрицает их гибридные формы [3, p. 32]. Но уже в 1960 гг. происходит введение в критический обиход термина *интермедиа* (intermedia), который свя-

зывают с Диком Хиггинсом (1938-1998, член Fluxus group). Художник понимает под ним арт-проекты, в которых традиционные виды искусства и медиа комбинируются для создания новых форм (например, визуальной поэзии, объединившей поэзию и графический дизайн) [6]. Кроме того, немного позже термин *интермедиа* начинает использоваться в связи с развитием цифровых технологий, часто применительно к гипертекстам.

Так, еще недавно можно было выделить два магистральных направления исследования интер-медиальности (Intermedial Studies):

– Интермедиальность в искусстве (в русле Interarts Studies) – исследования взаимодействия литературы и других искусств, а также отдельных форм взаимодействия искусств, в которых словесное начало не доминирует (изобразительные искусства, музыка, танец, исполнительское искусство, перформанс, театр, кинематограф, архитектура и др.). В фокусе внимания оказываются эстетически значимые объекты (высокая культура).

– Интермедиальность в медиа (в русле Media Studies) – исследования интермедиальных форм в контексте современных процессов коммуникации, производства, распространения, функционирования и потребления культурной продукции (радио, популярный кинематограф и адаптация классических текстов, телевидение, печатные издания, видео и др.). В фокусе внимания оказываются любые объекты современной культуры, в том числе популярной и массовой.

Однако в настоящее время оба направления смыкаются. Современные исследования интермедиальности обращены как к материалу «высокого искусства», так и к «низким» жанрам, нехудожественным объектам, которые предстают в разнообразных конфигурациях, включая продукты популярной культуры или новые медиа. Данная ситуация стала следствием нескольких тенденций, среди которых:

– Разрушение эстетических иерархий. Все более привычным становится представление о том, что оценка искусства – результат работы культурных конструкторов: мы называем искусством то, что принято считать искусством. С момента демонстрации рэдимейдов Дюшана искусство осмысляется как практика интерпретации, а распространенные представления о художественности весьма условны. Иными словами, искусством становится то, что называется таковым интерпретирующим сообществом, в том числе и весьма демократич-

ных вкусов. Таким образом, все, что ранее мыслилось искусством, а также все, чему отказывали в «высоком эстетическом предназначении», ныне именуется медиа, а проблема эстетической ценности в ее традиционном звучании снимается сама собой. Участники взаимодействия: медиа и искусство? медиа и медиа? искусство и искусство? Все они представляют собой ряд отдельных, «условно различаемых» типов медиа, а значит, можно говорить о любых комбинациях.

– Расширение аудитории потребления медиа. Разрушение барьеров между высокой и низкой культурой в 1970-1980 гг. (под влиянием поп-арта, развития телевидения и пр.) и возникновение гигантской диверсифицированной аудитории, потребляющей медиа, открывает простор для проникновения в сферу условно художественного ряда неоднозначных форм (к примеру, хэппенинга или комикса). Масштабные шоу, традиционно открывающие Олимпийские игры, – один из ярких примеров интермедийности в ее современной форме, вынесенной за скобки «высокого» и «популярного» искусства, ориентированного на широкую аудиторию и обладающего мощным коммуникативным зарядом

– Новые формы производства, дистрибуции и потребления культурных объектов, ассоциируемые с конвергентной культурой (convergence culture) и цифровой эпохой. К примеру, поисковая система Google вполне может считаться «самой продвинутой интермедийной системой». Еще более заметен сдвиг от эстетики к экономике ремедиации в 2000 гг., интересу к рецептивной стороне, ориентации на широкую аудиторию и ее запросы. Экономические и собственно медийные контексты для осмысления современных процессов (охарактеризованные в терминах concentration, marketization, commercialization, segmentation, fragmentation, similarization, tabloidization, computarization, digitalization) входят в широкий спектр значений конвергентности.

– Возникновение медиапространства (mediascape) – цифрового потока, сформированного разветвленной сетью образов, повествовательных структур, дискурсивных элементов. Размывание границ медиа обозначается терминами *гибридизация* (hybridization) или *мультимодальность* (multimodality) культурных форм [9]. Распространение отдельных параметров медиаэстетики одного медиа на другое в цифровую эпоху получило название *ремедиации* (remediation). Поня-

тие ремедиации, по мнению современных исследователей, может также использоваться при обращении к вопросу возникновения новых медиа в исторической перспективе. Например, отдельные приемы театральной практики и романного повествования не отвергаются, а заимствуются в раннем кинематографе. Иными словами, в данном случае медиа выступает как инструмент, с помощью которого трансформируются формы и практики других медиа. Так, в случае создания виртуальной реальности видеоигр ремедиации подвергаются кино и живопись с использованием перспективы; в случае современных фильмов и телесериалов ремедиация представлена включением текстовых элементов в экранное изображение – в сериале «Шерлок» (2010) буквально изображается текст мысли героя; любопытные примеры разнообразной ремедиации – фильмы Линклейтера «Пробуждение жизни» (2001), Алмерейды «Гамлет» (2000), Уинтерботтома.

«Тристрем Шенди» (2005). Обнаруживается тенденция к *трансмедиальности (transmediality)* и трансмедиальному сторителлингу, проявлению различных функций текстовых нарративных элементов (сюжет, система персонажей, характеристики времени и пространства) в разнообразных медиа. Примером могут стать сюжет и персонажи диснеевских мультфильмов, перекочевавших на страницы комиксов, сцену мюзиклов, виртуальные платформы видеоигр, концепции тематических парков и т. д. Однако не только коммерциализация успешного продукта в форме трансмедиальной франшизы является источником возникновения данного феномена. Концептуальным отличием трансмедиальности от простой адаптации и ремедиации является появление значительно большего объема возможностей для развития сюжета и системы персонажей (например, в формате игр). В этом отношении интересны медиапродукты, связанные с фильмом «Матрица» (игры, анимированные слайды, проясняющие фильм) и серией фильмов об Индиане Джонсе (игры, телесериал как приквелы и сиквелы). Наблюдения над сюжетами комиксов «Город грехов» Миллера отсылает к одноименному фильму Родригеса, а фильм «Лара Крофт» – к одноименным видеоиграм. Радикальным случаем, изначально продуманным в формате трансмедиального сторителлинга, стала игра Pokemon GO.

– Возрастающий показатель способности к распространению (*spreadability*) современных медиа – «продолжительность процесса, в

течение которого объект наделяется новыми целями и начинает циркулировать в новом качестве». В этот процесс вовлечены разнообразные потребители медиаконтента, становящиеся в свою очередь активными создателями частично нового контента на Facebook, Twitter, YouTube. Быстрота конвертируемости из одного формата в другой создает разнообразные возможности для новой «экспозиции» художественного или нехудожественного объекта, например, в виде лонгрида. Так, к примеру, книжная страница цифрового устройства представляет собой нечто иное, нежели бумажная, так как предлагает не только сам текст, но и встроенный словарь, опции составления дневника чтения, подключения к информации о других «подобных» продуктах или других медиа (киноадаптации, музыки к кино, постерам, интервью автора и пр.), связанных с книгой, а также возможность комментирования и распространения информации о чтении в социальных сетях.

Проблематизация (и саморефлексия) привычных медиа: новый интермедиаальный объект будто подталкивает к размышлениям о конвенциях использования распространенных инструментов медиакommunikации. Как известно, медиация (mediation) – это феномен передачи сообщения, которое может быть подвержено репликации, реконфигурации или иным манипуляциям. В отличие от упрощенного представления о медиаканале (medium) как физической «капсуле», в которую вкладывается сообщение, современная наука после революционных трудов Маклюэна видит сам канал как смыслопорождающую инстанцию. Таким образом, нет и не может быть непосредственной передачи сообщения, оно оказывается включенным в процесс медиации. Примечательно, что новые медиа не только иначе конфигурируют сообщение, но и выступают как рефлексивные устройства в отношении уже бытующих каналов медиа [Маклюэн, р. 65], поглощая форму и содержание старых медиа, перерабатывая их специфическим образом и создавая принципиально новое сообщение. Медиация как взаимодействие между разными и отчетливо различаемыми в данном феномене медиа качественно меняет их, создавая новый объект искусства. Так, акцентуация специфики материала или канала того или иного медиа обладает *рефлексивным началом*. Произведения современного неоавангарда часто привлекают внимание к «материальности» медиа (мейл-арт, лэндарт, стритарт, кинетическое искусство, го-

логографическая поэзия, музыка, создаваемая бытовыми приборами, и пр.), но при этом рассчитаны на широкую аудиторию. Возникают различные взгляды на границы медиа и гибридизацию, что приводит к «гораздо более осознанному отношению к материальной и медийной составляющей как в художественной практике, так и в культурной практике в целом»

Таким образом, интермедиальность понимается как активное взаимодействие (но не слияние) между различными медиа, а также как специфическая форма их существования в современных технических, социокультурных и экономических условиях. Понятие тем более актуально, что как такового слияния (конвергенции) всех медиа в единый медийный ресурс не происходит ни в ситуации продукции медиаконтента, ни в отношении его дистрибуции и потребления. Иначе говоря, при всем значении сферы технологической и изменения среды на цифровую современная культурная продукция продолжает существовать и в традиционных формах, и в поразительном многообразии квазиформатов. Речь идет не столько о технологической неизбежности подчинения медиа неким универсальным формам, сколько о динамичной картине взаимодействия разнообразных медиа в меняющихся социальных и культурных контекстах.

Употребление понятий конвергенция и интермедиальность отсылает и к разным методологическим подходам к явлению синтеза медиа, и к разной его трактовке. Согласно Херкману, в сравнительной перспективе соотношение понятий выглядит следующим образом

Таким образом, на современном этапе в методологическом плане интермедиальные исследования (в отличие от исследований конвергенции) требуют создания точной *исторической* «реконструкции» того или иного конкретного медиаявления (учета его новизны или степени ассимиляции культурой, его рефлексивного потенциала и пр.).

Раздел 2. АВТОРСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ АНГЛИЙСКОСТИ («ENGLISHNESS») В РОМАНЕ «МЭНСФИЛД ПАРК» ДЖ. ОСТИН И ОДНОИМЕННЫХ ФИЛЬМАХ П. РОЗЕМЫ (1999) И И. Б. МАКДОНАЛЬД (2007)

На сегодняшний день вопросы, связанные с национальной идентичностью, оказываются в высшей степени важными. Для англичан XX – начала XXI вв. это особенно актуально, так как понятие «английскости» («englishness») оказывается «растворено» в мультикультурной среде. В начале XX века в английской литературе появляется жанр «роман об усадьбе» («country-house novel»), где центральное и значимое место приобретает образ дома-поместья, которое связано и воплощает собой понятие «английскости». Как известно, романы Дж. Остин можно считать родоначальником этого жанра. Именно эти произведения английской писательницы, а в частности «Мэнсфилд парк» («Mansfield park», 1811), повлияли на последующее становление жанра, а также на представление об «английскости» в английской художественной прозе XIX–XXI вв. Важным в связи с этим, оказывается ответ на вопрос: какое значение Дж. Остин вкладывала в понятие «английскости». Дж. Остин рассматривает «английскость» («englishness») в неразрывной связи с патриотизмом. На это указывают многие исследователи², говоря о том, что патриотизм Дж. Остин соотносится с принадлежностью к партии Тори. Д. Грин в своей работе «Джейн Остин и книга пэров» («Jane Austen and the Peerage», 1963) называет Остин дочерью Тори «тихого приходского священника Тори» («Tory daughter of a quiet Tory parson»), а ее романы – «пасторалью Тори» («Tory pastorals») [Greene, p. 161]. Как известно, партия Тори отстаивала нерушимость королевских прав, выступала за сохранение монархии и старых традиций. В романах английской писательницы усадебный дом и его окружение оказываются тесно связаны с концептом «дом» – одним из основных в английской национальной концептосфере. Именно образ дома-поместья воплощает порядок, спокойствие, гармонию, традицию. Все те ценности, которые Остин

² *Green D.J.* Jane Austen and Peerage // Jane Austen: A Collection of Critical Essays. NJ. Prentice-Hall, 1963. P. 154-166; *Miles R.* Jane Austen. Tavistock. Northcote House, 2003. 150 p; *Parrinder P.* Nation and novel: The English novel from its origins to the Present day. Oxford, University press. 503 p.

соединяла с партией Тори. Хотелось бы отметить, что в своих романах английская писательница никогда не упоминала имен политических партий, однако так или иначе при внимательном прочтении можно увидеть отношение автора к ним. Например, в романе «Гордость и предубеждение» («Pride and Prejudice», 1813) Дж. Остин рисует едкий портрет леди Кэтрин де Бург, что косвенно указывает на принадлежность высшей дамы к аристократическим слоям и к партии Вигов. Интерес к политическим партиям и патриотизму можно объяснить исторической ситуацией, в которой жила английская писательница. На ее глазах происходила война с Наполеоном, а также Французская революция. Поэтому у писательницы и возникает желание не допустить разрушение ценностей Англии. П. Парриндер в своей книге «Нация и роман» («Nation and novel», 2006), указывает, что патриотизм свойственен Дж. Остин больше, чем кому-либо из английских женщин-писателей. В романе «Мэнсфилд парк» («Mansfield park», 1811) можно также проследить обеспокоенность автора судьбой Англии желание сохранить «английкость». В романе это связано с образом Сэра Томаса Бертрама. Если применять авторское понимание «английскости», то можно отметить, что в начале романа Сэр Томас ведет себя как представитель либеральной партии вигов. Виги, как известно, партия реформаторов и либералов. Таким же предстает и Сэр Томас: он активный член парламента, деятельный владелец плантаций в Антигуа, куда он отправляется незамедлительно, оставив жену, детей и дом, чтобы улучшить свое материальное положение. Важно отметить, что Сэр Томас, скорее всего, купил себе титул баронета, так как в романе нигде не упоминается, что семья Бертрамов имеет старинные корни (в отличие от семьи Рашуотов), а их поместье описывается как современный хорошо-построенный дом («modern-build house») [Austen]. Все эти факты говорят о принадлежности Сэра Томаса к новым дворянам, которые входили в партию Вигов. В Фильм МакДональда 2007 года это проявляется в вечных отъездах Сэра Томаса в Лондон, даже в конце романа, где, кажется, что Сэр Томас изменился, тем не менее, он говорит своему младшему сыну Эдмунду о необходимости поехать в город по делам.

Также стоит указать на отношение Сэра Томаса к браку его дочери Марии с мистером Рашуотом: «Sir Thomas, however, was truly happy in the prospect of an alliance so unquestionably advantageous, and

of which he heard nothing but the perfectly good and agreeable. It was a connexion exactly of the right sort- in the same county, and *the same interest*-and his most hearty concurrence was conveyed as soon as possible» («Сэр Томас был тем не менее, по-настоящему счастлив от перспективы этого союза, который был бесспорно выгодный и о котором он слышал только все наилучшее и приятное. Это было как раз такое *родство, какое нужно – в этом же графстве и с теми же интересами* – и его искреннее согласие было передано как можно быстрее») [Austen].

Семья Ращуотов относится к той же политической партии, которой принадлежит и сам Сэр Томас, поэтому союз с ним будет способствовать возвеличиванию семьи Бертрамов, а также расширению их политического влияния. В романе Раушоты предстают как очень богатая и старинная династия королевских кровей, которые, скорее всего, в XVII веке, как указывает П. Парриндер, были Якобитские тори [Parrinder, p. 197]. Хотелось бы отметить, что образ мистера Ращуота дополняет образ его дома, а вернее часовни. Часовня в поместье Раушотов была совсем новая, не соотносилась с домом, ее построили совсем недавно, однако она весьма красивая и в ней служил утром и вечером домашний священник. «This chapel was fitted up as you see it, in James the Second's time. <...> It is a handsome chapel, and was formerly in constant use both morning and evening. Prayers were always read in it by the domestic chaplain, within the memory of many; but the late Mr. Rushworth left it off» («Эта часовня была оборудована так, как вы ее видите, во времена Якова Второго.<...> Это красивая часовня, и раньше она постоянно использовалась как утром, так и вечером. Молитвы всегда читались в нем домашним капелланом, на памяти многих; но покойный мистер Ращуот прекратил это») [Austen].

Заброшенность часовни, отмена семейных молений, которым положил конец мистер Ращуот, может говорить также и о смене политических убеждений. Старший мистер Ращуот стал более либеральным, перестал чтить традиции и обычаи. Такие изменения в деятельности часовни можно трактовать уходом от консервативной партии Тори и присоединением к либеральным Вигам. Именно поэтому Сэр Томас так рад этому предполагаемому союзу, поскольку мистер Ращуот может быть кандидатом в парламент из того же округа, кото-

рый контролирует Сэр Томас и сможет помочь ему с продвижением тех законов, которые ему интересны.

Кажется, что Сэр Томас, несмотря на политическую принадлежность к партии вигов, в начале романа предстает настоящим англичанином: заботится о сохранении своего поместья, для этого едет в Антигуа; соглашается на прекрасный брак, который, как ему кажется, заключается как союз людей одного круга, одних ценностей и убеждений; заботится о воспитании своих детей и Фанни.

Но, по мнению Дж. Остин, Сэр Томас вначале руководствуется не настоящими английскими ценностями, он не ведет себя как настоящий англичанин, он ведет себя как британец. У него имперского сознание. Дж. Фаулз в своем эссе «Быть англичанином, а не британцем» разделяется понятия «английскость» и «британскость». По мнению Дж. Фаулза понятие «британскости» связано с красно-белым-синим флагом Британии (Union Jack), а также с образом Джона Буля, а вот «английскость» для Фаулза воплощается в образе Зеленой (т.е. сельской) Англии. И для Фаулза самым важным оказывается «сохранить Англию <...> в чистоте» [Фаулз].

Имперское сознание сэра Томаса проявляется в том, что, во-первых, он уезжает из «Зеленой Англии», поручив заботы о своих дочерях в столь решающем возрасте миссис Норрис и Эдмунду: «<...> reconciled Sir Thomas to the effort of quitting the rest of his family, and of leaving his daughters to the direction of others at their present most interesting time of life» («<...> примирил сэра Томаса с желанием бросить остальных членов семьи и оставить своих дочерей на попечение других в нынешнее самое интересное время их жизни»)[Austen]. А, во-вторых, не успев вернуться, будучи уже в поместье, он не прислушивается к своему внутреннему голосу, соглашается на брак своей дочери с Рашуотом, прекрасно понимая, что это за человек. «Sir Thomas was satisfied; too glad to be satisfied, perhaps, to urge the matter quite so far as his judgment might have dictated to others. It was an alliance which he could not have relinquished without pain <...> happy to secure a marriage which would bring him such an addition of respectability and influence, and very happy to think anything of his daughter's disposition that was most favourable for the purpose». («Сэр Томас был удовлетворен; возможно, даже слишком обрадовался (словам дочери о нежелании расторгнуть помолвку. авт.) и оттого не стал углубляться

далее, что при своем здравомыслии должен был посоветовать бы другим. Это был союз, от которого он не мог отказаться без боли <...> счастливый, что достиг брака, который принесет ему столько чести и влияния, а особенного счастья добавляла мысль, что нрав и склонности его дочери были благоприятны для достижения этой цели») [Austen]. Во всех этих решениях им руководит только материальный аспект и политическое стремление возвыситься. Сэр Томас не думает о внутреннем духовном состоянии своих дочерей. Приносит их счастье в жертву ради денег и политики. По мнению Созиновой К.А. «романы Остен являются местом пересечения «имперского» и внутреннего или «домашнего» дискурсов, где имперский дискурс связан с внешней колониальной политикой Британии, а домашний с внутренней жизнью страны» [Созинова, с. 22]. В данном случае Сэр Томас, бросая свою семью на произвол судьбы, не думает также и о судьбе Англии. Он предстает здесь как британец, империалист, либерал, и непатриот, по мысли Дж. Остин. В фильме П. Роземы 1999 года именно на этом сделан акцент. Здесь поднимаются темы рабства, которые в романе лишь слегка упоминаются, однако, как известно, Дж. Остин очень хорошо представляла современное положение вещей, поэтому тема рабства, которая в фильме очень ярко представлена, очень оправдана. В фильме 1999 г. Сэр Томас на все смотрит с позиции выгоды, с позиции купли-продажи. Так он смотрит на Фанни, когда приезжает домой и понимает, что на нее могут обратить внимание состоятельные мужчины. В фильме Розема акцентирует на этом внимания, сравнивая Фанни с рабой, которую можно купить или продать. Однако, кажется, что не только Фани постигает такая участь. Точно также Сэр Томас относится и к своей старшей дочери. Можно сказать, что он также продает свою дочь, правда, с ее согласия. В этот момент в нем имперский дискурс, связанный с внешней колониальной политикой Британии, побеждает.

Сэра Томаса можно сравнить с образом Робинзона Крузо, который является очень символической фигурой для XVIII –начала XIX века [Зыкова, с. 58]. Как известно, Робинзон Крузо покупает земли в Южной Америке и хочет приобрести рабов в Африке, чтобы они обрабатывали его плантации. Он, подобно сэру Томасу хочет, чтобы его плантация была максимально прибыльной. И в своих путешествиях, и в предпринимательстве Робин Крузо, по словам Е.П. Зыковой, пред-

стает как «предприниматель либеральных взглядов» [Зыкова: 58]. Таким же показан и Сэр Томас, который едет в Антигуа, на плантацию к своим рабам. И отправляется он туда либо подавлять восстание рабов, либо самому надзирать за их работой и условиями их содержания. Он, как и Робинзон Крузо, в первую очередь думает о прибыли, которую можно извлечь от рабов на плантации, ведь его поместье Мэнсфилд-парк существовало как раз на эти доходы, а не от ренты, как это было раньше старинных домах. Об этом говорит Фергюсон в своей работе «Мэнсфилд парк: рабство, колониализм и гендер» («Mansfield park: slavery, colonialism and gender», 1991), указывая, что «сельские дома были верхушкой локальной системы эксплуатации <...> выгода с продажи сахара, кофе, хлопка, т.е. вся новая сельская экономика шла для содержания сельских домов» [Ferguson, p. 120].

Важно отметить, что когда Сэр Томас приезжает домой, он начинает постепенно меняться. В этом тоже наблюдается сходство с Робинзоном Крузо, который, по мысли Е.П. Зыковой, «благодаря своему трудолюбию оказывается способен не только выжить в экстремальной ситуации, но и освоить дикую природу необитаемого острова» [Зыкова, с. 58]. В данном случае образ Робин Крузо созвучен с жанром геогрик (разновидностью пасторали). Е.П. Зыкова в своей работе «Пастораль в английской литературе XVIII века» указывает, что идеалы георгик выражаются через «созидательный труд на земле своих предков, духовная независимость, крепкие семейные узы, традиционализм и патриотизм» [Зыкова, с. 6] Именно эти идеалы, по мнению исследовательницы, из жанра георгик распространяются в поэму о сельской усадьбе, а также в жанр романа. [Зыкова, с. 6].

Робинзон Крузо терпит кораблекрушение именно тогда, когда он отправляется за рабами, но когда он трудится сам на своей собственной земле, трудится как первобытный человек, то у него получается не просто выжить, а обзавестись огромным хозяйством, а потом и благополучно добраться до Англии.

Схожая ситуация показана и в финале роман Остин «Мэнсфилд парк», где воссоздаются идеалы георгик. Сэр Томас живет уединенно вместе со своей семьей на лоне природы в поместье Мэнсфилд парк. Именно там он осознал, сколько ошибок он совершил как отец семейства. («Sir Thomas, poor Sir Thomas, a parent, and conscious of errors in his own conduct as a parent»)[Austen]. Он перестает ездить в Лондон,

как место, заражающее сельскую местность своими пороками; избавляется от чужеродного влияния Кроффордов и Рашуотов. Сэр Томас показан идеальным хозяином, который ведет спокойную семейную жизнь, и занимается хозяйственной, культурной и благотворительной деятельностью. Наиболее ярко его изменения показаны через категорию брака. Сэр Томас с огромной радостью соглашается на союз Эдмунда с Фанни, о котором раньше с такой боязнью и неприятием думал. Дж. Остин видит ценность именно в таком браке – эндогамном, т.е. это союз, заключенный в пределах определённой социальной группы или категории. Здесь же речь ведется о заключении брака внутри семьи (Фанни и Эдмунд кузены). И Фанни, и Эдмунд обладают набором одинаковых ценностей. У них у обоих пасторальное сознание, так как они оба выбирают сельскую местность (country side) вместо города, именно природа дает им покой и умиротворение (Эдмунд забывает Мэри Кроффорд, прогуляв все лето в аллеях Мэнсфилд парка, и именно там он понимает всю ценность Фанни). Именно в создании таких пасторальных браков Дж. Остин видит воплощение подлинной «английскости»: «Equally formed for domestic life, and attached to country pleasures, their home was the home of affection and comfort» («В равной степени приспособленный для домашней жизни и привязанный к деревенским удовольствиям, их (Фанни и Эдмунда) дом был домом любви и комфорта») [Austen].

Важно также отметить, что Сэра Томаса радует не только этот союз, но также он безумно рад, что позаботился о том, чтобы у его младшего сына была профессия священника. Как известно, Эдмунд принимает сан священника, что оказывается очень важным моментом для раскрытия понятия «английскости».

Для Д. Остин эта профессия напрямую связана с патриотизмом. В XVIII-в начале XIX вв. задача священника заключалась в поддержании монархии и правящего класса, а в минуты кризиса священник должен был проповедовать патриотизм. По мнению Дж. Остин, патриотизм соединялся с патернализмом, так как священник должен был не только направлять свою паству, но также представлять в образе духовного отца. Эти же полномочия переходили и к жене священника. Именно этого, судя по всему, хотела избежать мисс Кроффорд, когда категорически не понимала желание Эдмунда принять сан. По мысли Д. Майлза, понятие «патернализм» в романах начала XIX века было

тесно связано с пасторальным началом [Miles, p. 124]. Здесь можно отметить, что слово «пастораль» оказывается в английском языке омонимом слова «пастырский». Т.е. предполагается, что подлинным священником можно быть только в сельской местности, для этого важно уметь воспринимать и ценить природу. Ведь во взаимодействии с ней, по мысли Лоджа, происходит сохранение главных человеческих ценностей [Lodge, с. 15]. Недаром Эдмунд, убеждая Мэри Крофорд в этом говорит, что не в больших городах нужно искать «высочайшую мораль» («best morality»). Не там уважаемые люди любого звания могут творить добро. («It is not there that respectable people of any denomination can do most good»). Все это возможно только в сельской местности. Именно на лоне природы прекрасно виден образ жизни священника, его личность, поведение. Только там можно говорить о влиянии священника свою паству. И именно от священника зависит, как выглядит вся нация. «I believe, be everywhere found, that as the clergy are, or are not what they ought to be, so are the rest of the nation» («Я думаю, везде можно обнаружить, что каково духовенство или не то, чем оно должно быть, таков и остальной народ») [Austen]. Эдмунд высоко оценивает работу священника, понимая, что от нее зависит патриотическое воспитание англичан. Думается, что за словами Эдмунда скрывается точка зрения самой Дж. Остин, которая, как известно, сама была дочерью священника и прекрасно знала особенности данной профессии изнутри.

В связи с этим можно говорить о том, что в финале романа взгляды Сэра Тома становятся созвучны торийским. Он из деятельного и либерального вига, становится консервативным тори, человеком, принадлежащим «Зеленой Англии», человеком-настоящим патриотом, по мысли Дж. Остин. Он, устав от честолюбивых и денежных отношений, начинает понимать важность «безупречность жизненных правил и чистоту натуры» [Austen]. Теперь Сэр Томас больше всего ценит свой домашний уют, свой упорядоченный и размеренный образ жизни, находит утешение в том, что помогает семье Прайсов, которые радуют его и делают честь своему покровителю. Он из отсутствующего хозяина поместья и владельца плантаций, становится «добрым рыцарем округи» [Parrender, p. 196]. Именно в такой жизни Дж. Остин видит воплощение подлинной «английскости».

Однако это всего лишь утопия, поскольку такая жизнь на практике оказывается всего лишь иллюзией. Сэр Томас только ведет видимость спокойной жизни на лоне природы. Он все равно до конца не испытывает душевное спокойствие и умиротворение: «These were the circumstances and the hopes <...> deadening his sense of what was lost, and in part reconciling him to himself; though the anguish arising from the conviction of his own errors in the education of his daughters was never to be entirely done away» («Таковы были обстоятельства и надежды <...>, притуплявшие в нем чувство утраченного и отчасти примирявшие его с самим собой; хотя страдание, вызванное убеждением в собственных ошибках в воспитании дочерей, никогда не было полностью устранено») [Austen]. Скорее всего, он уже не способен на активные действия, так как страдания подкосили его. Такая же ситуация происходит и с его старшим сыном, который в конце романа только начинает оправляться от болезни, которая чуть не свела его в могилу: «gradually regained his health» («постепенно восстанавливал свое здоровье»). Он все еще он слаб и весьма беспомощен. Мария опозорила себя и семью, Джулия вышла замуж за Ийетса, который в лучшем случае станет тихим и скромным семьянином: «He was not very solid; but there was a hope of his becoming less trifling, of his being at least tolerably domestic and quiet;» («Он был не очень почтенным, но можно было надеяться, что станет менее никчемным, а станет более домашним и тихим») [Austen] Даже Эдмунд, который говорил о патриотическом воздействии на свою паству, в реальной жизни может оказать воздействие только на Фанни. Поэтому, описанная пастораль в конце романа, в скором времени может оказаться всего лишь утопией и вопрос, который не звучит в романе, но предполагается, как долго она сможет просуществовать.

Ответ на этот вопрос заключается в исторических событиях, с которыми английская писательница была хорошо знакома. Действие романа описывает время с 1808 по 1809 г. Это важный исторический период, когда в Британии (1807 год) была отменена работорговля, т.е. рабы, которых приобрели, все еще могли работать, но новых приобрести уже нельзя было.

Таким образом, достаток, процветание Мэнсфилд парка основано на работе рабов в Западной Индии, других источников доходов у них нет. После отмены работорговли у семьи Бертрамов остается не-

сколько решений, чтобы суметь поддержать свой пасторальный английский мир: либо удачный брак, либо энергичная деятельность, которая поможет процветанию поместья. Об энергичной деятельности не стоит говорить, так как ни Сэр Томас, ни его дети после всех страданий, не способны на это. Удачный брак тоже очень иллюзорная перспектива, так как найти подходящую кандидатуру теперь, кажется, практически невозможно.

Таким образом, в финале романа представлен пасторальный хронотоп, соединяющий в себе идеалы георгик, эндогамный брак и остиновское понятие патриотизма. Все это оказывается, под пером Дж. Остин, воплощением «английскости». Однако, хотя в романе Остин и показан пасторальный хронотоп, как воплощение «английскости», тем не менее, уже в начале XIX века можно говорить об иллюзорности или недолговечности такой жизни. Этот мотив найдет свое отражение во многих английских романах XX века (М. Форстер «Говардс Энд» 1910, Г. Уэллс «Тоно-Бенге» 1909, И. Во «Пригоршня праха» 1930, Дж. Фаулз «Женщина французского лейтенанта», 1969 Дж. Барнс «Англия, Англия» 1990, И. Макьюэн «Искупление», 2002), где рефлексия по поводу «английскости» будет являться центральным мотивом, предопределяя его специфику как явления национальной культуры.

Важно отметить, что в фильме Роземы (1999г) тоже изображается благополучие семьи в финале, однако это лишь кажущееся счастье. В финале появляется образ разрушенного поместья, который появляется на заднем плане. Тем самым, Розема подчеркивает иллюзорность счастливого конца. В фильме также указывается, что Сэр Томас отказался от плантаций в Антигуа, и перешел на табак. Т.е в финале фильма показана, как и в романе, трансформация сэра Томаса, он менял свои убеждения (стал больше Тори, чем Виги), однако поместье Мэнсфилд парк все равно оказывается разрушенным, что указывает на иллюзорность возможности сэра Томаса поменять свою жизнь и построить новую.

Тема браков в романе и фильме «Мэнсфилд парк»

Также одним из важных моментов, которым уделяется пристальное внимание и в романе и в фильме оказывается тема браков.

В своей работе «Nation and novel: The English novel from its origins to the Present day» («Нация и роман», 2006) П. Парриндер, анализирую творчество Дж. Остин, использует понятия «эндогамные» и «экзогамные» браки. Хотя эти термины были введены в английский язык только в 1865 году шотландским ученым Дж.Ф. Мак-Леннаном, тем не менее, их можно применить к роману Дж. Остин. В словаре Мюррея (The Oxford English Dictionary) дается определение термина эндогамный: «the custom of marrying only within the limits of a clan or tribe» («обычай вступать в брак только в пределах клана или племени»). Анализируя роман Дж. Остин и применяя к ним понятия, введенные Дж.Ф. Мак-Леннаном, можно отметить, что для английской писательницы особую ценность приобретают именно эндогамные браки, которые представляют собой союзы, заключенные между людьми одной видовой группы, одних взглядов и обладающих схожими ценностями. Таким, например, показан союз Эммы и мистера Найтли из романа «Эмма». Этот брак можно назвать эндогамным не только потому, что Эмма и мистер Найтли принадлежат к одному сословию, богаты и у них общий круг общения. Дело еще и в том, что у них одинаковые ценности, убеждения, схожие моральные принципы. Именно такой брак помогает, по мысли Дж. Остин, сохранить истинную «английскость».

В противоположность этим бракам в романах английской романистки можно использовать, по словам П. Парриндера, и термин экзогамность [Parrinder, p. 187]. «the custom by which a man is bound to take a wife outside his own clan or group» («обычай, по которому мужчина обязан брать жену не из своего клана или группы»). Экзогамные браки представляют собой союз противоположных взглядов как политических, так моральных. Основной характеристикой подобных браков является мысль о заключение брака за пределами определенной социальной группы³, что, по мнению Дж. Остин, сопряжено с различного рода опасностями. Одним из ярких примеров такого брака является союз мистера и миссис Беннет из романа Дж. Остин «Гордость и предубеждение». В романе указывается, что мистер Беннет взял себе в жены женщину ниже своего социального положения, очарованный только ее молодостью и красотой, не разобравшись хо-

³ В романах Дж. Остин есть примеры подобных браков, но рассматриваются они в положительном ключе. Например, брак мистера Дарси и Элизабет Беннет.

рошо в ее моральных принципах, не увидев недостатка ее ума и отсутствие чувства такта. Именно по этой причине этот брак и оказывается несчастливым.

Используя термины Дж.Ф. Мак-Леннаном, можно увидеть разные категории брака и в романе Дж. Остин «Мэнсфилд парк» («Mansfield park», 1811-1814»).

Первый союз, на который стоит обратить внимание – брак сэра Томаса и леди Бертрам. Этот брак похож в чем-то на союз Беннетов. Так, в самом начале романа указывается, что мисс Марии Уорд посчастливилось пленить сэра Томаса Бертрама: «<...> Miss Maria Ward, of Huntingdon, with only seven thousand pounds, had the good luck to captivate Sir Thomas Bertram, of Mansfield Park, in the county of Northampton, and to be thereby raised to the rank of a baronet's lady, with all the comforts and consequences of an handsome house and large income» («Мисс Марии Уорд из Хантингдона, располагавшей всего семью тысячами фунтов, посчастливилось очаровать сэра Томаса Бертрама из Мэнсфилд-Парка в графстве Нортгемптон и, таким образом, получить звание леди баронета со всеми удобствами, воплотившимися в красивом доме и большом доходе») [Austen]. Об этой фразе рассуждает подробно В. Набоков в своих «Лекциях по зарубежной литературе». Однако он говорит только об одной стороне – о мещанском счастье Марии Уорд. Следует указать и на другую сторону этой женитьбы – жена сэра Томаса не просто ниже его по социальной лестнице, она не подходит ему по складу характера. Она слишком вялая и эгоистичная. В выборе такой жены сэр Томас, по словам П. Парриндера, проявляет слабость и можно добавить, что и отсутствие ведущих категорий «английскости», связанных с чувством долга и понятием семьи [Parrinder, p. 189]. Сэр Томас при выборе жены не обратил внимания на отсутствие важных и нужных для семейного счастья качеств. Он руководствовался одним только видимым эффектом, который смогла произвести на него мисс Уорд. На протяжении всего романа Леди Бертрам так и сохраняет только этот один видимый эффект английской дамы определенного сословия.

Стоун Лоуренс в своей книге «Семья, секс, брак в Англии 1500-1800» («The family, sex, marriage in England 1500-1800», 1979) говорит о том, что в конце XVIII века сформировалось представление об идеально-образованной женщине из поместного дворянства и буржуа.

Образ идеальной жены предполагал, что женщина должна была быть достаточно образованной, чтобы вести интеллектуальный и дружеский разговор с мужем, находить время на решение хозяйственных вопросов, а также заниматься образованием детей, чтобы обеспечить их правильные суждения в будущем: «She was a well-informed and motivated woman with educational training and the internalized desire to devote her life partly to pleasing her husband and providing him with friendship and intelligent companionship, partly to the efficient supervision of servants and domestic arrangement and partly to educating her children in ways appropriate for their future» [Stone]. Если это описание применить к леди Бертрам, то можно увидеть, что она не отвечает ни одному пункту. На протяжении всего романа она не оказывает поддержки мужу, в романе не показывается ни одного интеллектуального или дружеского разговора между супругами. То же самое касается воспитания детей. Леди Бертрам ими совершенно не занимается, оставляя их образование на попечение гувернантки, а остальную заботу берет на себя миссис Норрис, выезжая с ними и подыскивая им удачные партии. Хозяйство леди Бертрам также не интересует. Роль хозяйки дома зачастую играет миссис Норрис, с которой сэр Томас часто советуется в начале романа. Так, например, приезд Фанни сэра Томас обсуждал именно с миссис Норрис, хотя предполагается, что этот вопрос ему стоило бы решить с женой. В фильме Роземы 1999 года это очень ярко показано на примере первого визита Крофордов. Когда они заходят в поместье, именно миссис Норрис суетится, просит всех вести себя достойно, знакомит гостей с обитателями поместья. Леди Бертрам в это мгновение спит и не думает о гостях или о том эффекте, которые произведут гости на ее детей. Т.е. Леди Бертрам не просто не подходит под образ идеальной жены, а предстает в образе антижены, разрушая тем самым важный для английского мировоззрения (для остинговского понимания) концепт «семья». Важно отметить, что в фильме МакДональда образ леди Бертрам представлен несколько иначе. Конечно, она тоже любит поспать и предпочитает проводить время со своим мопсом, однако в фильме она действительно изображена той женой, о которой писал Лоуренс. Именно Леди Бертрам сразу же замечает, как Джулия относится к мистеру Крофорду, она в конце фильма сразу же указывает сэру Томасу на уместность брака между Эдмундом и Фанни, говоря о том, что Фанни любит Эдмунда всю

свою жизнь. Т.е. она замечает действительно важные вещи, которые происходят в доме.

Как известно, при заключении брака происходит взаимовлияние супругов друг на друга. Можно говорить о том, что видимый эффект, который только и могла предложить красота Леди Бертрам, влияет на мировоззрение сэра Томаса. В самом начале романа сэр Томас только кажется прекрасным отцом и мужем, заботливым хозяином поместья с яркой политической позицией. Однако это лишь видимость. Сэра Томаса интересует в первую очередь его политическая карьера и материальное благополучие, он много времени проводит в Лондоне, в Парламенте. Ради улучшения своих материальных дел он покидает свою семью, уезжает в Антигуа на неопределенное время в столь ответственный период развития своих детей, оставляя их на попечение миссис Норрис. Видимый эффект, которым обладает леди Бертрам, переходит на воспитание его дочерей. Сэр Томас не знает и не хотел знать в то время, что скрывается у них в душе, о чем они думают, главное, чтобы все находили их привлекательными и обладающими прекрасными манерами. Он не считает нужным учить их понятию долга, отречению, самопожертвованию, отучать от эгоизма и восхваления только себя. («Он хотел, чтоб они выросли хорошими, но пекся о разуме и умении себя вести, а не о натуре»). Именно по этой причине главным для его дочерей являлось: («Удостоиться похвалы за изящество и всевозможные таланты, <...> но это никак не способствовало их нравственному совершенствованию, не влияло на душу») [Austen]. Вполне возможно, если бы у сэра Томаса была другая жена, образ которой описал Стоун Лоуренс в своей книге, то он не думал только о видимости их образования и воспитания и не оставил своих дочерей в столь важный для их развития период на попечение миссис Норрис.

Таким образом, неразумная женитьба на Леди Бертрам приводит к тому, что сэр Томас руководствуется симулятивными ценностями, забывая о таких важных категориях для англичанина как дом и семья. Если применить остиновское понимание «английскости», то можно отметить, что в начале романа сэр Томас ведет себя как представитель либеральной партии Виггов, у него доминирует имперское сознание британца. Именно под воздействием этого сознания сэр Томас согла-

шается на страшный брак между своей дочерью и мистером Рашуотом.

Хотелось бы отметить, что уже в 1740 году⁴ выходит книга Ветехола Вайлкса «Письмо о благородном и нравственном совете молодой девушке» («A letter of genteel and moral advice to a young lady», 1740), которая, по словам Стоуна Лоуренса, имела колоссальный успех. В ней говорилось о том, каким должно быть семейное счастье, в частности давался совет читательницам, на какие качества нужно обращать внимание при выборе будущего мужа. Вайлкс советовал читательницам искать в муже не титулы и чины, не выходить замуж ради денег. По его мнению, ключевым в выборе супруга должен является характер («the temper») избранника. Муж должен был быть «a virtuous disposition, a good understanding, an ever temper, an easy fortune and an agreeable person» (худ. перевод «добродетельным, уравновешенным, обеспеченным и приятным человеком, у которого прекрасное взаимопонимание с женой») [Wilkes]. Именно успех этой книги доказывает, что уже в 1740 годах начинается новая эра становления семейных отношений.

Однако, несмотря на этот факт, Мария в 1808 году ищет в замужестве совершенно противоположного. Мария не любит и не уважает мистера Рашуота. Ей льстит его внимание, так как он богаче ее отца и все восторгаются его доходом и поместьем. Ее прельщает мысль иметь большой дом в Лондоне и вести более шикарный образ жизни. Важно, что и отец поддерживает ее в этом решении, так как этот союз принесет ему почет, уважение и помощь в его карьерных делах. Здесь можно говорить о проявлении эгоизма сэра Томаса. Он, прекрасно понимая, что из себя представляет мистер Рашуот, соглашается на этот брак, зная, что он поддерживает его политические интересы: «Это было как раз такое *родство, какое нужно – в этом же графстве и с теми же интересами*») («It was a connexion exactly of the right sort- in the same county, and *the same interest*»). В конце романа сэр Томас осознает, «<...> что не должен был разрешать этот брак, что он достаточно ясно представлял себе чувства дочери, чтобы почитать себя виноватым за свое согласие» («»). Понимает, что он думал в первую

⁴ В. Набоков в своей книге «Лекции по зарубежной литературе» указывает на даты свадьбы сэра Томаса с леди Бертрам, а также мистера и миссис Норрис, которые произошли в 1781 и, соответственно, в 1787г. Т.е. и леди Бертрам, и миссис Норрис были явно знакомы с книгой Ветехола Вайлкса, однако не посчитали нужным следовать ее советам.

очередь не о счастье своей дочери, а о своем собственном самолюбии: «он истинность принес в жертву практичности, и побуждали его к этому самолюбие и житейские соображения» [Austen 2018].

Интересно отметить в этом плане размышления самой Марии о предполагаемой свадьбе. Мэрилин Батлер в своей книге «Джейн Остин и война концепций» («Jane Austen and the war of ideas», 1937) указывает, что Мария, всю жизнь, думающая только о себе, понимает, что у нее есть обязанность «duty» – найти хорошую партию [Butler, p. 225]. «Being now in her twenty-first year, Maria Bertram was beginning to think matrimony a duty <...> it became, by the same rule of moral obligation, her evident duty to marry Mr. Rushworth if she could» («Будучи девушкой 21 года, Мария Бертрам начала думать о замужестве как об обязанности <...> по тому же правилу морального долга сочла своей обязанностью выйти замуж за мистера Рашуота, если удастся») [Austen].

Думается, что подобные размышления Марии указывают на стремление только к видимости семейного счастья, которое сформировалось у старшей дочери сэра Томаса именно под воздействием брака ее родителей и влияния миссис Норрис. Брак Марии оказывается несчастливым, так как у нее при ее видимости прекрасного образования отсутствуют фундаментальные подлинные понятия о чести, долге, нравственности. О ее духовном развитии, о натуре не заботились. Леди Бертрам была слишком вялая для этого, а сэра Томаса был поглощен своими собственными делами. Поэтому можно говорить о том, что союз сэра Томаса и леди Бертрам повлиял на заключение страшного брака между Марией и мистером Рашуотом.

Понятие английскость и британскость, экзогамность и эндогамность также можно проследить и на примере, так называемых, потенциальных браков, которые могли бы произойти в романе. Речь идет о союзах между Эдмундом и Мэри Крофорд, а также между Фанни и мистером Крофордом.

Стоит отметить, что брат и сестра Крофорды появляются в Мэнсфилд парке как бы извне, из города. Именно из-за отсутствия отца в семье, как образа бога на земле, происходит сближение двух семейств. Неслучайно, Мэрилин Батлер в своей книге «Джейн Остин и война концепций» называет Крофордов разрушительной силой. С образами Крофордов можно говорить о традиционном пасторальном

противопоставлении города и деревни, где город олицетворяет собой все самые страшные пороки, а деревня предстает как идиллическое место, мифологемой земного рая. В тексте романа это связано с оппозицией спокойный / шумный (quit/noisy).

До Кроффордов в Мэнсфилд парке всегда царило спокойствие. Так, например, когда приезжает сэр Томас, Эдмунд жалеет, что они перестают видаться с Кроффордами, и что их вечера стали менее оживленными: « <...> would enliven us, and make our evenings pass away with more enjoyment even to my father.» («Они (Кроффорды) оживили бы нас и сделали бы наши вечера более приятными даже для моего отца») [Austen]. Эдмунд, находясь под влиянием Мэри Кроффорд, не ценит той тишины и спокойствия, которые были раньше. Фанни же ему доказывает, что всегда в Мэнсфилд парке было тихо и спокойно. И что раньше никто не жаловался на скуку и тишину: «I think he values the *very quietness* you speak of, and that the *repose* of his own family circle is all he wants. <...>As well as I can recollect, it was always much the same» («Я думаю, он (сэр Томас) ценит ту *самую тишину*, о которой вы говорите, и что *покой* в собственном семейном кругу – это все, чего он хочет. <...> Насколько я могу вспомнить, всегда было примерно одно и то же») [Austen]. Здесь проявляется одна из категорий пасторального – сельское уединение, которое, по словам Зыковой Е.П., «требуется душенных сил, самодисциплины и хорошо обдуманного устройства своей жизни, в частности, узкого отобранного круга друзей». [Зыкова, с. 80]. Зыкова приводит в пример стихотворение Каупера, где как раз и говорится о двух сторонах уединения, которое может быть святилищем, а может предстать в образе могилы, если слишком легкомысленно неправильно его толковать. «For solitude...seeming a sanctuary, proves a grave» [Зыкова, с. 80-81]. Такой могилой кажется Мэнсфилд парк Эдмунду без Мэри. Герой уже не может наслаждаться сельским уединением.

Именно приезд Кроффордов вносит шум, гам и разлад в семейство Бертрамов: устраивается театр, Эдмунд поступается своими принципами, разрушается брак Марии Бертрам. В тексте романа Кроффорды представлены как нарушители пасторального хронотопа. Это очень хорошо подчеркивается фразой Мэри Кроффорд, которая сама себя и своего брата определяет как «шумные»: «when your cousin come back he will find Mansfield park very quiet:- all the noisy ones gone,

your brother an mine and myself» («когда ваш двоюродный брат вернется, он найдет Мэнсфилд-парк очень тихим: – весь шум уйдет, ваш брат, мой и я») [Austen].

Однако важно и то, что под воздействие Мэнсфилд парка происходит обратный процесс – влияние на Крофордов.

Они по-настоящему и искренне влюбляются. Это происходит неслучайно, так как пасторальный хронотоп воздействует на людей, даже когда они приходят извне. Об этом говорил М.М. Бахтин, который указывал, что в пасторальном романе изображается не абстрактно-чужой мир, а напротив, «свой», «родной». И даже герой, приехавший из города, узнают его как «свой», «родину души» [Бахтин]. Это происходит с Крофордами. Например, Мэри Крофорд, понимая, что она должна искать себе мужа только среди богатых старших сыновей, начинает ценить в младшем сыне сэра Бертрама благородство, чувство такта, умение поддержать беседу. В конце романа указывается, что Мэри осознает, что никогда она не встречала такого уточненного человека, как Эдмунд: «<...> for Mary <...> was long in finding <...> any one who could satisfy the better taste she had acquired at Mansfield, whose character and manners could authorise a hope of the domestic happiness she had there learned to estimate» («<...> ибо Мэри <...> долго искала <...> кого-нибудь, кто мог бы удовлетворить ее улучшившийся вкус, приобретенный ею в Мэнсфилде, чей характер и манеры могли бы дать надежду на семейное счастье, которое она там научилась ценить») [Austen].

Происходят подобные изменения и в Генри Крофорде. Изначально желая только поразвлечься, он по-настоящему влюбляется в Фанни и даже решает на ней жениться. Ради Фанни он добывает звание лейтенанта для ее брата, собирается ехать свое поместье, чтобы решить вопрос с недобросовестным управляющим, хочет снять им дом рядом с Мэнсфилд парком, понимая, что Фанни нельзя увозить далеко. Все это указывает, что он понимает всю сущность Фанни. Получается, что Генри Крофорд настолько меняется, что смог разглядеть внутреннюю составляющую Фанни, ее пасторальное мировоззрение, т.е. «особую точку зрения на действительность и прежде всего на то, что мы называем сельской жизнью» [Шайтанов, с. 47]. Именно эту пасторальность сумел разглядеть и полюбить Генри в Фанни, и готов был изменить свою жизнь ради нее. Видимо, именно по этой причине

П.Розема в своем фильме 1999 года даже показывает эпизод, когда Фани соглашается на предложение Генри выйти за него замуж. Этот фрагмент, которого нет в романе, тем не менее, указывает, что в Генри происходят настоящие изменения под воздействием Фанни. Недаром в фильме Эдмунд, когда Фани спрашивает его мнения об этом браке, говорит, что это делает честь Генри, что он выбрал такую девушку, как Фанни, когда мог выбрать абсолютно любую.

Таким образом, можно говорить о том, что потенциальные браки с Эдмундом и Фанни выявляют все лучшее, что есть в Крофордах. Когда они начинают задумываться об этих браках, то лучшая их часть просыпается. Ориентируясь на остиновское понимание «английскости», в них просыпается спящий англичанин. Неслучайно Дж. Фаулз размышляя о британскости и английскости, указывал, что «британство» является поверхностным преобразованием фундаментальной английскости, т.е. это «новый фасад, неуклюже прилепанный к гораздо более старому зданию» [Фаулз].

Важно отметить, что эти размышления происходят только в пасторальном пространстве и только при общении с пасторальными героями. Как только Крофорды оказываются за пределами Мэнсфилд парка, то они вновь возвращаются к себе прежним. Мэри начинает холодно и пренебрежительно общаться с Эдмундом, когда они встречаются в Лондоне, а мистер Крофорд, не привыкший думать о других, забывает об обещаниях данных Фанни и остается в Лондоне, чтобы снова завоевать миссис Рашуот. Получается, что у Крофордов была возможность изменить свою жизнь, заключить настоящий, подлинный эндогамный брак, однако в силу своего воспитания и влияния Лондона, они упускают эту возможность. Более того, применяя концепция Дж. Остин, можно говорить о том, что в них побеждает именно британец, а не англичанин. Неслучайно Дж. Фаулз в своем эссе «Быть англичанином, а не британцем», размышляя о понятиях «английскости» и «британскости», указывал, что «красно-бело-синяя Британия? (т.е. Британия) <...> препятствует настоящему и, что хуже всего, все еще затмевает Зеленую Англию» [Фаулз] Именно это и произошло с Крофордами.

Ко всем этим бракам применим термин «экзогамность», поскольку они вступают в брак или предполагают ступить в брак с людьми другого склада и мировоззрения. Все они выбирают людей,

которые непохожи на них, не соответствуют их мировосприятию. Только один брак в романе можно рассмотреть с позиции эндогамности. Воплощением эндогамного брака, который как раз и способен сохранить английскость оказывается В романе только один брак можно рассматривать с позиции эндогамности и воплощения подлинной английскости. Это брак Эдмунда и Фанни. Именно к браку Эдмунда и Фанни можно применить термин эндогамным. Их союз, по мысли Дж. Остин, в противопоставление всем остальным бракам оказывается воплощением подлинной «английскости». Оба они любят и выбирают для своей жизни именно Зеленую Англию. Фанни практически никогда не выезжала за пределы Мэнсфилд-парка. Она просто приращена к этому месту. Их жизнь связана с пасторальным идеалом и идеалами Остин.

В ее произведении понятие «английскости» оказывается связано с пасторальным началом. Ярче всего это представлено на примере образа Фанни и ее брака с Эдмундом. И.О. Шайтанов вслед за Л.Я. Гинсбург указывал в своей работе «Мыслящая муза», что в начале XVIII века жанр пастораль как таковая уходит, но остается некая пасторальность – содержательная составляющая – которая используется многими писателями (Например, Свифт, Филдинг и т.д.) [Шайтанов: 46] Дж. Остин использует такую же содержательную составляющую в своем романе «Мэнсфилд парк».

Фанни сильно отличается от всех героинь, описанных в романе. С самого начала она не может похвастаться красотой своих сестер. К ней в какой-то степени может быть применен термин «живописный», о котором размышляется Е.В. Халтрин–Халтурина. Е.В. Халтрин–Халтурина отмечает, что Дж. Остин она последовательно выводила в романах «живописных» главных героинь. До Дж.Остин все главные положительные герои должны были походить под определение прекрасные. Сестры Бертрам очень подходят под такое определение и обладать прекрасной внешностью. В первую очередь это касалось и цвета лица. Отсюда повальное увлечение белилами. Если посмотреть на описание сестре Бертам и Фанни, то сразу бросается в глаза их несоответствие, несоответствие фанни канонам красоты. Новаторство Джейн Остен заключается в том, что её героини сумели остаться сильными, отказавшись от прекрасного белолицего облика. Для этого их создательнице пришлось убедить читателей, что между «живопис-

ным» и «женственным» возможен знак равенства. Главные героини Джейн Остен – чистокровные англичанки, но многие из них смуглы. А смуглый цвет лица – один из признаков «живописности» портрета. Кроме того, остеновские героини импульсивны, подвижны, способны на длительные пешие прогулки. Случается, они нарушают симметрию своего костюма и пренебрегают некоторыми правилами этикета. Всё это способствует тому, чтобы читатель увидел их с «живописной» стороны. Фанни стоит особняком по отношению всех героинь остеновских романов. Она тиха, молчалива, всегда делает то, что ее попросит. Но, тем не менее, она сумела сказать «нет» сэру Томасу, когда тот хотел выдать ее замуж за Генри Крофорда. Кроме того, хотя она и молчалива, но она не слепая. Она анализирует все, что видит и се, что читает. В ее голове происходят удивительная работа мозга. В фильме Розема 1999 г. расширяет этот образ и наделяет Фанни живописным портретом. Она активная, подвижна, очень остра на язык, готова спорить с Сэром Томасом не только о своем замужестве, но и о рабстве. Таким образом, Фанни соединяет в себе и живописное и красоту. Ее можно назвать идеальной героиней, она всегда изображается на лоне природы и выделяется среди других девушек как раз подлинными ценностями.

Именно с образом Фанни связано ощущение покоя, которое так важно для пасторального пространства. Ярче всего это проявляется в сцене бала. Во время бала Эдмунд совершенно измучен своим танцем с Мэри Крофорд. Хотя Мэри весь вечер была весела, он не чувствует себя спокойно и комфортно« <...> but it was not her gaiety that could do him good: it rather sank than raised his comfort» (« <...> но не ее веселость могла принести ему пользу: она скорее подавляла, чем повышала его комфорт») [Austen]. Во время этих двух танцев, которые они протанцевали, между ними происходила постоянная борьба на почве разных взглядов. Их танец больше похож на войну, чем на бал: «she had absolutely pained him by her manner of speaking of the profession to which he was now on the point of belonging» («она причинила ему сильную боль своей манерой говорить о профессии, к которой он теперь был близок») [Austen].

Когда же на том же балу Эдмунд танцует с Фанни, даже будучи влюбленным в мисс Крофорд, он знает, что с Фанни ему не нужно притворяться, с Фанни он обретет этот покой и комфорт, в котором

нуждается: «But with you, Fanny, there may be peace». («Но с тобой Фанни будет спокойно») «Peace» данном случае можно рассматривать и как «мир» в противовес «войне», которую Эдмунд вел с мисс Кроффорд, и в то же время как «спокойствие». Эдмунд и Фанни вместе с ним испытывают счастье от того, что наконец-то младший сын сэра Томаса может отдохнуть: «His mind was fagged, and her happiness sprung from being the friend with whom it could find repose» «Его разум был измучен, а ее счастье проистекало из того, что она была другом, с которым он мог найти покой» [Austen 2018].

Уже с первых глав Фанни выделяется среди других обитателей поместья своими моральными и нравственными качествами. У нее развито чувства долга, благодарности, забота о чувствах других и отсутствие эгоизма. Все эти качества она демонстрирует еще в первых главах. Она безропотно выполняет все поручения тетушки Норрис, развлекает леди Бертрам, всегда готова оказать посильную помощь всем, например, помогает мистеру Рашуоту заучивать его роль, никогда не ставит свои желания выше других людей. Дж. Остин во второй главе показывает Фанни плачущей в Мэнсфилд парке. Это важный момент, так как тут проявляются ее нравственные качества. Она плачет, так как понимает, что должна быть благодарна Сэру Томасу, должна любить всех Бертрамов, а Фанни переживает, что не испытывает всех этих чувств, и вместо этого хочет домой. Все это доказывает, что Фанни обладает набором очень важных моральных и душевных качеств.

Еще один важный момент связан с вопросом об ее образовании. Девочки Бертрам получили прекрасное для того времени женское образование, о чем несколько раз упоминается в романе. Можно предположить, что Фанни, обучаясь у той же гувернантки, получила такое же блестящее образование. Однако она выделяется среди них благодаря Эдмунду, который становится ее наставником. Он направляет и развивает ее ум, советует ей книги, которые стоило бы прочесть. Это очень важный момент, так как, по мысли Стоун Лоуренса, в XVIII веке происходит улучшение образования высшего и среднего класса, что ведет за собой преобразование английской культуры. Женщины теперь также начитаны и образованы, как и мужчины во всех сферах за исключением классики [Stone]. Таким образом, Эдмунд добавляет в хорошее женское образование Фанни как бы еще сверхзнания –

классическое мужское образование. Получается, что Фанни предстает как некая идеальная женщина, которая хорошо образована, начитана, знает классическую литературу, а также обладает несомненной пасторальностью. Неслучайно, в конце романа Эдмунд, желая жениться на ней, признает, что «she is too good for him» («она слишком хорошая для него») [Austen]. Важно отметить, что режиссер и сценарист П. Розема с своим фильме 1999 года также делает акцент на умственном превосходстве героини. Эдмунд в разговоре с отцом указывает, что «у Фанни ум ненасытный как у мужчины».

Отношения Эдмунда и Фанни лучше всего подходят под описание идеальных отношений, о которых говорила Эстер Шапон – создательница книг о поведении женщин⁵. Эстер Шапон в середине XVIII века подытожила общее мнение об идеальных отношениях между мужем и женой: «I believe it <...> absolutely necessary to conjugal happiness that the husband have such an opinion of his wife's understanding, principles an integrity of heart as would induce him to exalt her of his fires and dearest friend» («Я считаю, что <...> для супружеского счастья абсолютно необходимо, чтобы муж был такого мнения об уме, принципах и чистоте сердца своей жены, которые побудили бы его превозносить ее как своего лучшего и самого дорогого друга») [Stone]. Именно такое отношение Эдмунда к Фанни можно наблюдать в романе. Показательно, что с самого начала они показаны как очень близкие друзья, которые могут обсудить практически любые темы. Именно Фанни Эдмунд поверяет тайну своего сердца и у нее же он спрашивает совета по поводу мисс Крофорд. Т.е. Фанни, даже не будучи женой Эдмунда, является очень близким ему человеком. У них схожие мысли, понятия. Оба они не представляют свою жизнь в городе, выбирая сельскую местность; оба высоко оценивают профессию Эдмунда, понимая, что хороший священник может положительно влиять на свою паству, а также нацию. Поэтому заключение их брака вполне естественно и гармонично. Вступая в брак, они не преследуют никаких корыстных целей, а женятся как раз для того, о чем говорит Ветенхол Вайлкс: «with a design to be each other's mutual comfort and

⁵ Хотелось бы отметить, что именно ее книги пытаются познакомить читательниц XVIII века с идеальными представлениями о замужестве и правилами поведения. Неслучайно на ее книгу «Об образовании ума» часто ссылались в пансионах, где обучались девочки. Например, в «Ярмарке Тщеславия», когда Эмилия и Ребека находятся в пансионе, им дарят как раз эту книгу.

entertainment» («с мыслью о взаимном комфорте и о проведении досуга друг с другом») [Stone].

Идеальность их союза подчеркивается еще и тем, что восстанавливается пасторальный хронотоп в Мэнсфилд парке. Сэр Томас изгоняет все чужеродные элементы из поместья (Рашуотов, Крофордов, миссис Норрис), пересматривает свои взгляды, начинает ценить преимущество таких браков как у его младшего сына и племянницы. Именно поэтому в финале поместье Мэнсфилд парк воплощает собой все, что связано с английским концептом «home» («home») – оно становится некой идеальной страной Аркадией, мифологемой земного рая.

Таким образом, можно говорить о том, что тема браков оказывается одной из ведущих в романе «Мэнсфилд парк». Остин противопоставляет брак Эдмунда и Фанни всем другим бракам в романе. Именно этот союз, по мнению писательницы, заключенный между людьми одних взглядов, внутри одной семьи, может способствовать сохранению понятия «английскости» («englishness»).

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочтите роман Дж. Остин «Мэнсфилд-парк».
2. Посмотрите фильм «Мэнсфилд парк» 1999 и 2007 года.
3. Прочтите и законспектируйте статью *Stone L. The family, sex and marriage in England, 1500-1800, New York, Harper & Row, 1979.*
URL:
<https://archive.org/details/familysexmarriag0000ston/page/206/mode/2up>
4. Прочтите выделенные отрывки из монографии *Е.В. Зыковой «Пастораль в английской литературе XVIII века».*
5. Прокомментируйте выделенный фрагмент, представленный в материалах занятия (Сцена бала Эдмунд с Фанни и танец Эдмунда с мисс Крофорд).
6. Прокомментируйте эпизоды, представленные в материалах к занятию. Как в них раскрывается основная мысль Дж. Остин об экзогамных и эндогамных браках.
7. Прокомментируйте поместье Рашуота. Как в этом поместье проявляется политическая принадлежность хозяев дома.
8. Прокомментируйте образ леди Бертрам. В чем отличие

этого образа фильме 2007 года

9. Сопоставьте образ Фанни в фильмах и в книгах.

10. Образы Крофордом. Проявление их «английской» сущности в романе и в фильме.

11. Прокомментируйте эпизод в книге и сценарии, представленный в материалах к заданию. В чем сходство и в чем разница? Почему в фильме Роземы 1999 воссоздается именно разговор между сэром Томасом и Фанни, а не дается в пересказе Эдмунда. Как это меняет содержание разговора?

Вопросы для обсуждения:

1. Образ сэра Томаса в романе «Мэнсфилд парк» и раскрытие этого образа в фильмах. В чем сходство, а в чем отличие.

2. Значение и особенность брака в романе Дж. Остин «Мэнсфилд парк». Точка зрения П. Парриндера. Понятия «эндогамный» и «экзогамный» брак.

3. Особенность брака сэра Томаса и Леди Бертрам. Как этот брак представлен в романе. В чем особенность изображения этого брака в фильмах?

4. Политическая ситуация в романе Дж. Остин «Мэнсфилд парк». Противопоставление партий Тори и Виги в романе. Как в фильмах это противоборство изображается.

5. Мотив рабства в романе и в фильме Роземы. Зачем П.Розема акцентирует на этом внимание?

6. Можно ли отнести роман «Мэнсфилд-парк» к жанру геогрик. Аргументируйте свой ответ, опираясь на монографию Е.П. Зыковой.

7. Воплощение жанра геогрик в фильмах.

8. Особенность женского образования Англии начала XIX века. Особенность образования Фанни.

9. Образ Фанни в романе Остин и в фильмах. Сходство и отличие этого образа в романе и в фильмах.

10. Образы Крофордов в романе и в фильмах. В чем сходство с романом? Почему в фильмах режиссеры меняют эти образы? В фильме Роземы Фанни соглашается на брак с Генри, с Мэри смиряется с мыслью о том, что она будет женой священника. Зачем Розема это

вводит в свой фильм? Зачем МакДональд вводит диалог на балу во время танца между Мэри и Эдмундом?

Список рекомендуемой литературы:

1. Бахтин М.М. **Формы времени и хронотопа в романе** Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Москва, Худож. лит., 1975. С. 234-407. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop9.html (дата обращения: 15.08.2022).

2. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. Москва, издательство независимая газета, 1998, 512 с.

3. Остин Дж. Мэнсфилд парк. Москва, Фолио, АСТ, 1998. 462 с.

4. Шайтанов И.О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. Москва, «Прометей» МГПИ им. В. И. Ленина, 1989. 260 с.

5. [Austen J. Mansfield park., Moscow, Rugram, 2018.](https://www.janeausten.org/mansfield-park/mansfield-park-online.php) URL: <https://www.janeausten.org/mansfield-park/mansfield-park-online.php> (дата обращения: 04.09.2022)

6. [Austen J. Pride and Prejudice. Penguin Books; Reprint. Edition, 2002](https://www.janeausten.org/pride-and-prejudice/pride-and-prejudice-online.php) URL: <https://www.janeausten.org/pride-and-prejudice/pride-and-prejudice-online.php> (дата обращения: 10.09.2022)

7. Butler M. Jane Austen and the war of ideas. Oxford, Clarendon Press, 1987 360p.

8. Parrinder P. Nation and novel: The English novel from its origins to the Present day. Oxford, University press. 503 p.

9. Stone L. The family, sex and marriage in England, 1500-1800, New York, Harper & Row, 1979. URL: <https://archive.org/details/familysexmarriag0000ston/page/206/mode/2up> (дата обращения: 16.09.2022)

10. Wilkes W. A letter of genteel and moral advice to a young lady. London, 1746. URL: https://books.google.ru/books?id=Kco6AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 20.09.2022)

11. Parrinder, P. Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day. – L., 2006. – ISBN 0199264848

Материалы к занятию

Е.П. Зыкова. Пастораль в английской литературе XVIII века

<...> Пастораль - порождение эпохи эллинизма, она последовательно воплощает точку зрения на мир частного человека, даже в тех крайних случаях, когда касается проблем политических и государственных. Это, вероятно, первый из литературных жанров, который начинает изображать бытовую сторону жизни частного человека, причем стремится опоэтизировать сельский быт, представить его под знаком идеала. Парадоксальное сочетание бытовой "реалистической" конкретики и идеализирующего начала характеризует пастораль на всех этапах ее истории и приводит к бесконечным спорам теоретиков о мере конкретности и условности, приличествующих этому жанру. В своих истоках пастораль складывалась как картина мирного течения сельской жизни, какой она видится городскому жителю, с известного расстояния - в пространстве и во времени - воспринимающему ее как идеал, которого он сам лишен. Контраст сложной и искусственной городской цивилизации и простого и цельного существования на лоне природы - важная часть поэтики пасторали, он может либо прямо присутствовать в тексте произведения, либо оставаться "за кадром", но и в последнем случае он прекрасно осознается как автором, так и читателем. Пасторальный идеал простой жизни на лоне природы изначально консервативен, он обращен в прошлое, к истокам, и воспринимается как возвращение к родине - и в реальном биографическом, и в метафорическом смысле ("родина души"). Пасторальное мировосприятие впервые существенно меняет акценты в оппозиции природное / социальное, какой она сложилась в традиционной эпической картине мира. Если для эпически-мифологического сознания мир, освоенный человеком, цивилизованный мир, ойкумена, противопоставляется офужающей его фозной природной стихии, как однозначно положительная ценность, то в пасторальном сознании напротив, гармоничная, мирная матьприрода воспринимается как благое для человека начало, противостоящее разросшейся и давящей на него цивилизации[^]. Можно даже сказать, что пасторальный идеал впервые в имплицитном виде предлагает оппозицию цивилизации и культуры. Ведь пасторальный мир - это мир не чисто природный, это обжитый человеком ландшафт, на котором пасутся стада по соседству с обра-

ботанными полями, где пастух, окончив свои необременительные труды, свободно предается творчеству, слагая стихи и состязаясь в пении с другими пастухами. Здесь перед нами мир простой и гармоничной сельской культуры, противостоящей слишком усложнившейся и пофязшей в пороках городской цивилизации <...>.

<...>Другой жанр, который можно считать своеобразной разновидностью пасторали - георгина ("земледельческие стихи"). "Это не название жанра, а название темы, а жанр "Георгик" - это дидактическая поэма, без сюжета, из одних описаний и наставлений", - напоминает М.Л.Гаспаров*. Однако в новоевропейских литературах подражания, более или менее полные, поэме Вергилия составили особый жанр. В английской литературе георгику как особый жанр выделил Дж. Аддисон, предложивший не путать ее с эклогой. Георгику можно назвать своеобразной разновидностью дидактической поэмы, чья содержательная сторона характеризуется не просто особой тематикой поучения (сельскохозяйственный труд), но и особой "идеологией", особой философской точкой зрения на предмет. И здесь утверждение нравственной ценности простой сельской жизни в единстве с природой и противопоставление ее, как идеала, сложности и порочности городской цивилизации, роднящее георгику с эклогой, играет первостепенную роль. Существенное же отличие состоит в том, что георгика осознает идеал "золотого века" - беззаботной жизни, когда земля в изобилии приносит все, что необходимо, без каких-либо человеческих усилий, - как невозможный и предлагает взамен другой, более близкий и доступный: идеал сельского труда, преобразующего природу на благо ей самой и человеку, и именно в таком благодатном труде видит счастье. Этот идеал имел для Вергилия и его современников большое национально-патриотическое значение. Вслед за Вергилием авторы георгик Нового времени видели ценность своих практических наставлений в возрождении или поддержании морального духа и гражданских добродетелей селянина как основы и символа национальной жизни, национального единства<...>.

<...>В результате "славной революции" 1688 г. и достигнутого компромисса между буржуазией и дворянством в Англии началось быстрое развитие капиталистической экономики и становление бур-

жуазного общества. На арену экономической и культурной жизни выходит средний класс, именно его представления и жизненные ценности приобретают все больший вес в обществе. Аристократический гедонизм сменяется пафосом созидательной деятельности в духе Робинзона Крузо и либеральной моралью в духе нравоучительной журналистики Стиля и Аддисона. Существенно изменяется философское представление о человеческой природе, а вместе с ним и отношение к природному миру. Идеалы раннепросветительской эпохи - целенаправленная и полезная деятельность, практическое освоение мира, основанное на научном познании, просвещение человека и установление разумных законов жизни общества - захватывают самые разные области культуры <...>.

<...>Рубеж XVII-XVIII вв. - эпоха кризиса пасторальных жанров, но это кризис перелома, а не умирания. Одни пасторальные жанры формализуются и сходят со сцены (эклога), другие зарождаются и расцветают (георгика), третьи обретают новое качество (поэма о сельской усадьбе). Перелом в истории пасторали сказывается на двух уровнях. Перелом в истории пасторали сказывается на двух уровнях. Прежде всего качественно изменяются сами пасторальные идеалы. Порожденные ренессансной куртуазной культурой идеалы прекрасного досуга на лоне природы, посвященного любви, поэзии и философскому созерцанию, выразившиеся прежде всего эклогой, утрачивают свое значение и становятся архаичными. Интересам и чаяниям новой эпохи более созвучными оказываются идеалы георгики: созидательный труд на земле своих предков, духовная независимость, крепкие семейные узы, традиционализм, патриотизм. Из жанра георгик они распространяются и в поэму о сельской усадьбе, и в роман, и в пасторальную комедию. Таким образом, происходит переориентация 17 всех пасторальных жанров с идеалов эклоги на идеалы и ценности георгики <...>.

<...>Происходившая в XVIII в. переориентация пасторальных жанров с эклоги на георгику была связана не только с идеологическими сдвигами, но и с эстетическими. Георгика - жанр, изображающий не совершенную природу золотого века, а сельские труды века железного; она так же задает модели идеального поведения, как и эк-

лога, но степень и характер идеализации здесь существенно иные: это модели поведения в конкретной современной бытовой ситуации сельского труда. Переход от эклоги к георгики в системе пасторальных жанров можно сопоставить с переходом от *romance* к *novel* в прозе XVIII в. Перемены, происходящие с романом, хорошо известны: он поворачивается лицом к реальной повседневной жизни, ищет своих героев среди различных сословий современного общества, что в английской литературе отмечено сменой жанровых названий- *romance* / *novel*. И все-таки характеры героев просветительского и сентиментального романа еще далеки от реалистических, ядро их - достоинства и недостатки человека вообще, человеческой природы как таковой. Робинзон Крузо, Кларисса Гарлоу или Том Джонс - каждый по своему <....>

<....>георгики в начале XVIII в. вышла на первый план и оказалась наивысшим из жизнеспособных жанров в английской литературе. Начало XVIII в. - время бурного капиталистического развития и роста имперской мощи Англии, противоречивое и динамичное, - требовало нового поэтического языка, не укладывалось в границы прежних эпических жанров. И как раз георгики, жанр большой и серьезный, дающий возможность перемежать основную тему разнообразными размышлениями, лирическими отступлениями или вводными сюжетами, - оказалась наиболее способной охватить многообразие и новизну современной жизни. Этот жанр радовал сердце поэта-классициста тем, что он брал свое начало в античности и был освящен авторитетом Вергилия, имел определенные жанровые ограничения, набор традиционных тем. И вместе с тем он предоставлял поэтической индивидуальности автора гораздо большую свободу, чем эпические жанры, как в возможности охватить самые разнообразные пласты действительности - от практической деятельности и ученых штудий до судеб страны и цивилизации, проблем дружбы, любви и сельского уединения, идеального образа <....>

<....>Практически всех поэтов-"августинцев" отличает имперское мышление, отрицательных сторон которого они пока еще не осознают. Оно проявляется в жанре георгики и непосредственно, в восхвалении мощи английского флота и успехов английской торговли, и

в менее явной форме, скажем, в любви к сопоставлениям богатств, природных явлений или обычаев родной страны с иностранными, ведь именно благодаря торговле с отдаленными краями они становятся известны и доступны для англичан. Маргарет Дуди считает возможным говорить о том, что имперское мышление проявляется даже в форме и стиле "августинской" поэзии, которой свойствен "импульс к экспансии" - "стремление смешивать разные вещи, ничего не исключать, соединять то, что раньше было разобщено", этот импульс виден и в любви к изображению экзотических вещей, привезенных из дальних мест <....>

<....>Важнейшее явление в английской прозе этого периода - становление бытового психологического романа из современной жизни, получившего в английской литературе даже новое жанровое название *novel*, противопоставившее его прежнему рыцарскому и галантно-приключенческому *romance*. Поэтика галантно-героического *romance* естественно включала в себя отдельные пасторальные эпизоды, когда же пасторальные мотивы умножились и становились доминирующими, это давало основание для жанрового определения "пасторальный роман". Становящийся жанр романа из современной реальной жизни противопоставляет себя галантно-героическому роману, который повествует о нравах и приключениях героев, весьма далеких от реальности, какой ее знает XVIII век. Естественно предположить, что вместе с поэтикой *romance* он будет отвергать и пасторальные мотивы и идеалы, но такое предположение подтверждается литературными фактами лишь отчасти. На самом деле картина взаимодействия жанра бытового романа с пасторалью гораздо сложнее. Жанр *novel* и отвергал, и пародировал и использовал пасторальные мотивы галантно-героического романа, но он вбирал в себя также пасторальные мотивы и образы современной поэзии и драмы. Из представителей нового просветительского романа и Ричардсон и Филдинг обращались к поэтике пасторали. Как показывает анализ "Памелы" (1740), Ричардсон многообразно использовал поэтику современной ему пасторальной комедии, как и некоторые мотивы романа Сидни "Аркадия" У Филдинга мы сталкиваемся с тесным взаимодействием двух начал, пасторали и сатиры, которые взаимно дополняют друг друга: современная действительность осмеивается с точки

зрения идеала. 37 имеющего ярко выраженные пасторальные черты. При этом проза Филдинга эволюционирует от оперирования готовым набором условных образов-мотивов в раннем романе "История Джонатана Уайлда Великого" (1741), где пасторальна линия антагониста главного героя Хартфри, ко все более конкретной и индивидуальной характеристике героев в зрелых романах. Так, магистральный сюжет "Джозефа Эндруса" (1742) - возвращение деревенского парня из порочного Лондона домой, в свою деревенскую среду, означающий возвращение к себе, к чистоте и невинности, к любви и счастью. Основное действие романа происходит на "большой дороге", но движение по этой дороге четко ориентировано между двумя ценностными полюсами: развратная столица - патриархальная деревня. Как и в первом романе, сатира и пастораль представляют собой два противоположных и взаимодополняющих отношения к действительности, между которыми балансирует автор. Миру сластолюбивых помещиков, жадных трактирщиков, неправедных судей и лицемерных священников, встреченных Джозефом по дороге, противопоставлен неунывающий, трогательный и человечный пасторальный мир в лице главных героев Джозефа Эндруса, пастора Адамса, Фанни, помещика Уилсона и др. Образность поэмы о сельской усадьбе доминирует в эпизоде ночлега героев в доме бедного джентльмена Уилсона, живущего со своей большой и дружной семьей в собственной усадьбе. В "Томе Джонсе" (1749) отношение к пасторальным идеалам сложнее и ироничнее. Начальное состояние героя - воспитание в усадьбе Олверти - можно сравнить с пребыванием в раю. Движение в этом романе Филдинга обратное тому, которое отличало "Джозефа Эндруса": Том Джонс изгнан из рая и путешествует в Лондон, но конечная цель его - найти дорогу обратно. Участие в "широкой" жизни за пределами усадебного мира - необходимый компонент становления и воспитания героя. В поэтике этого романа Филдинга устанавливается равновесие между пасторальным и антипасторальным миром" просветительское равновесие между "активным" и "созерцательным", городским и сельским. К середине XVIII в. пасторальные идеалы начинают вызывать серьезное раздражение просветителей-рационалистов: они сознательно ограничивают кругозор человека, несовместимы с практическими целями и многообразием современной жизни. Одним из активнейших борцов с пасторалью становится С Джонсон, ведущий литературный

критик середины века. Развенчание пасторали можно усмотреть в его восточной повести-притче "История Расселаса, принца Абиссинского" (1759). <....>

<....>На рубеже XVII-XVIII в. в английской пасторальной традиции происходят важные изменения. Жанр эклоги, наиболее полно воплотивший ренессансный идеал жизни созерцательной, прекрасного досуга на лоне сельской природы, утрачивает свое значение. Новое, просветительское мировосприятие находит свое более адекватное воплощение в жанре георгики. Новые идеалы и ценности, принесенные георгией, своеобразно преломляются в поэме о сельской усадьбе, пасторальной лирике, пасторальной комедии и романе XVIII в. Переориентация пасторальных идеалов с эклоги на георгику, представляет собой поворотный момент в истории пасторали Нового времени. В конце рассматриваемой эпохи, на рубеже XVIII-XIX вв. происходит разрушение нормативной поэтики; это означает, что пастораль как один из малых жанров должна сойти с литературной сцены. Однако живой литературный процесс всегда богаче основной тенденции. И в эпоху романтизма английские поэты еще называют свои произведения эклогами, пасторалями, идиллиями. За пределами романтической эпохи пастораль как жанр в единстве содержательной и формальной сторон более не существует. После романтизма мы сталкиваемся с отдельными пасторальными мотивами, ценностными установками, ностальгией по "доброй старой Англии". При этом в подавляющем большинстве случаев авторы XIX-XX вв. воспроизводят идеалы и ценностные ориентиры георгики и поэмы о сельской усадьбе, жанров, в полную мощь проявивших себя именно в XVIII в.

К заданию 5. Прокомментируйте выделенный фрагмент, представленный в материалах занятия (сцена бала Эдмунд с Фанни и танец Эдмунда с мисс Крофорд). Сравните русский и английский перевод романа со сценарием.

Дж. Остин «Мэнсфилд парк» 2 часть, 10 глава

<...> Она (Фанни) была счастлива даже и тогда, когда уже танцевала с ним, но не потому, что он заражал ее весельем или был нежно предупредителен, как нынешним благословенным утром. Он

был измучен душою, и Фанни счастлива была сознанием, что рядом с нею, своим другом, он обретает покой.

- Я устал от светских обязанностей, - сказал Эдмунд. - Я весь вечер не закрывал рта, а сказать мне было нечего. Но с тобою я отдохну, Фанни. Тебе не надобно, чтоб я тебя развлекал беседою. Давай позволим себе роскошь помолчать.

Фанни даже и согласия не решилась вымолвить. Усталость, в немалой мере вызванная, должно быть, теми же чувствами, в которых он признавался ей нынче поутру, требовала особого уважения, и они протанцевали оба танца, сохраняя такую строжайшую сдержанность, что ни один сторонний наблюдатель не помыслил бы, будто сэр Томас воспитал жену для своего младшего сына.

Нынешний вечер принес Эдмунду мало радости. Мисс Крофорд во время первого танца с ним была весела, но не радовала его эта веселость; не покой принесла она ему, но беспокойство; и после - а оказалось, он не в силах не пригласить ее снова - она совершенно измучила его своей манерой разговора о занятии, которому он вот-вот себя посвятит. Они то разговаривали, то молчали, он убеждал, она высмеивала, и наконец они расстались, в досаде друг на друга. Фанни, которая не могла вовсе не наблюдать за ними, увидела довольно, чтоб испытать кой-какое удовлетворенье. Чувствовать себя счастливой, когда Эдмунд страдает, было бы варварством. Однако ж само убежденье, что он страдает, должно было бы прибавить ей счастья, и вправду прибавило <...>.

Masfield park, by J. Austen

<...> She was happy whenever she looked at William, and saw how perfectly he was enjoying himself, in every five minutes that she could walk about with him and hear his account of his partners; she was happy in knowing herself admired; and she was happy in having the two dances with Edmund still to look forward to, during the greatest part of the evening, her hand being so eagerly sought after that her indefinite engagement with him was in continual perspective. She was happy even when they did take place; but not from any flow of spirits on his side, or any such expressions of tender gallantry as had blessed the morning. His mind was fagged, and her happiness sprung from being the friend with whom it could find

repose. "I am worn out with civility," said he. "I have been talking incessantly all night, and with nothing to say. But with you, Fanny, there may be peace. You will not want to be talked to. Let us have the luxury of silence." Fanny would hardly even speak her agreement. A weariness, arising probably, in great measure, from the same feelings which he had acknowledged in the morning, was peculiarly to be respected, and they went down their two dances together with such sober tranquillity as might satisfy any looker-on that Sir Thomas had been bringing up no wife for his younger son.

The evening had afforded Edmund little pleasure. Miss Crawford had been in gay spirits when they first danced together, but it was not her gaiety that could do him good: it rather sank than raised his comfort; and afterwards, for he found himself still impelled to seek her again, she had absolutely pained him by her manner of speaking of the profession to which he was now on the point of belonging. They had talked, and they had been silent; he had reasoned, she had ridiculed; and they had parted at last with mutual vexation. Fanny, not able to refrain entirely from observing them, had seen enough to be tolerably satisfied. It was barbarous to be happy when Edmund was suffering. Yet some happiness must and would arise from the very conviction that he did suffer <....>

Screenplay Mansfield Park by Wadey

<...>

Henry

Miss Price, might I engage you for this dance?
I've asked the musician to give us Portsmouth.

Sir Thomas

It's your place to open the dancing, my dear.

Fanny

Please, sir. Must I?

Sir Thomas

It's your day, Fanny.
Back to your places.

Mary

What a pity this is the last time
I shall dance with you, Mr Bertram.

Mr Bertram
Why is that?

Mary
Because the next time we meet,
you shall be a clergyman.

Mr Bertram
Yes, I go to York tomorrow.

Mary
I've never yet danced with a clergyman
and I never will.

Mr Bertram
You are especially playful this afternoon,
Miss Crawford.

Mary
You think if you shake me hard enough,
something serious will drop out,

Mr Bertram
but I assure you, I am profoundly shallow.

Mary
A large income is
the best recipe I ever heard of for happiness.

Mr Bertram
Then your happiness is forever
beyond my power.

(Music starts)

Mary
Come, Mr Bertram.
It's not too late. Do change your mind.
For me?

(Music stops)

К заданию 10. Прокомментируйте описание поместье Рашуорта. Как в описании этого поместья проявляется политическая принадлежность хозяев дома. Объясните, почему в фильмах нет поездки в Сатертон

Дж. Остин Мэнсфилд парк.

<...>Все встали из-за стола и направились на исследование старинного дома, возглавляемые самой миссис Рашуорт. Они проходили по большим комнатам с высокими потолками и старинной мебелью. Повсюду сверкали полированные полы из паркета красного дерева, в коридорах были развешаны сабли и шпаги, а перила и ступеньки лестниц были выполнены из мрамора. Во всех комнатах стены украшали картины, и некоторые из них были достойны внимания. Правда, в основном, на гостей глядели лица предков семейства Рашуортов, не представляющие собой никакой художественной ценности. Хозяйка дома рассказывала о них все, что помнила еще с детства.

Впрочем, все это мало интересовало женщин, и теперь миссис Рашуорт образалась в основном только к мисс Кроуфорд и Фанни. Мэри частенько бывала в похожих домах, и ее, разумеется, не волновали семейные истории. Она слушала только из вежливости, кивая время от времени пожилой женщине, чтобы не обидеть ее. Зато Фанни проявляла самый искренний интерес ко всему, что рассказывала миссис Рашуорт. Для нее все тут было ново и захватывающе. Она впитывала все легенды, связанные с этим домом, и если ей казалось этого недостаточно, то живое воображение девушки тут же дорисовывало и приезд королевской семьи в Сатертон, и балы, происходившие тут много лет тому назад.

Но сам дом был расположен довольно неудобно, и из комнат не открывалось никакого приятного вида. Пока гости делали вид, что с интересом слушают хозяйку, Генри Кроуфорд, выглядывая в окна, то и дело неодобрительно покачивал головой. Когда группа переместилась в западное крыло, то он отметил, что из всех окон была видна лишь лужайка перед домом и начало парка, скрывающегося за железной изгородью.

Итак, весь дом в конце концов был обойден, и миссис Рашуорт с гордостью сказала:

— Ну что ж, вот, пожалуй, и все, что я хотела вам показать. Я имею в виду жилые комнаты. А теперь мы пойдем в часовню. Впрочем, мы должны были войти в нее другим путем, через верхний этаж, однако, если вы не возражаете, я проведу вас здесь.

Произнеся это, она жестом пригласила всех присутствующих следовать за собой, и очень скоро вся группа очутилась в часовне. Фанни приготовилась увидеть нечто грандиозное и захватывающее дух. Но они оказались в просторной продолговатой комнате, предназначенной для совершения молитв. Ничем особенным это помещение и не отличалось от других. Возможно, только отделка из красного дерева и обивка из темно-красного бархата придавали часовне торжественность.

— А я-то думала! — разочарованно протянула она, обращаясь к Эдмунду. — Мне часовня представлялась совсем другой. Никакой величественности тут нет. А ведь в подобных местах дух должно перехватывать от благоговения, верно? Мне казалось, что тут должны быть какие-то старинные надписи и лозунги, разные замысловатые арки, хоругвь и все такое прочее. Или семейный склеп, на худой конец, где выбиты слова вроде «Под камнем сим почивает Король Шотландский»...

— Ну что ты, Фанни, — улыбнулся Эдмунд, — ты забываешь, в какое время был выстроен этот дом. К тому же это же не замок и не монастырь, а самое обычное дворянское поместье. Сюда приходили только члены семьи, чтобы помолиться в тишине. А похоронены они, как я полагаю, на церковном кладбище. Вот там и надо искать всякие надписи на могилах.

— В самом деле, — согласилась девушка. — Почему мне это сразу не пришло в голову? Какая же я глупая!

Миссис Рашуорт откашлялась и начала свое повествование.

— Эта часовня была выстроена и отделана, как вы сами видите, во времена царствования Якова Второго. До того периода, как я понимаю, здесь была простая комната. Как вы заметили, красным бархатом обтянуты только те скамьи, которые принадлежали знатным членам нашего семейства и, разумеется, сама кафедра проповедника. Раньше эта симпатичная часовня использовалась для молитвы и проповедей как утром, так и вечером. У нас всегда был свой семейный священник, который читал молитвы в этой часовне. Но покойный мистер Рашуорт нарушил эту традицию, и теперь часовня пустует.

— Каждое поколения пытается ввести свои новшества, — улыбнулась мисс Кроуфорд, обращаясь к Эдмунду.

Миссис Рашуорт отошла в сторону, чтобы рассказать и мистеру Кроуфорду немного об этой часовне, и Эдмунд с Фанни и Мэри остались на некоторое время совсем одни.

— Жаль, что теперь сюда больше никто не приходит, — вздохнула Фанни. — Мне всегда было больно слушать, что старинные традиции забываются и уходят в прошлое. А ведь вы только подумайте — в большой доме, таком как этот, есть и своя собственная частная часовенка и даже свой личный священник. Это говорит о многом, ну, например, о том, какая это была дружная семья. Еще бы! Два раза в день они собирались вместе для того, чтобы помолиться и послушать проповедь.

— Да, лучше не придумаешь! — рассмеялась мисс Кроуфорд. — Представляю себе, сколько усилий надо прилагать, чтобы дважды на дню собирать вместе всю прислугу. Их же приходилось каждый раз отрывать от их непосредственных обязанностей! А те наверняка только и делали, что придумывали всяческие отговорки...

— А я не вижу в этом ничего плохого, — поддержал кузину Эдмунд. — Но только пример должны показывать сами хозяева дома, а не прислуга, разумеется. И если глава семьи регулярно сам посещает часовню, то, мне кажется, никто из его слуг не стал бы отказываться присоединиться.

К заданию 12. Прокомментируйте эпизод в книге и сценарии, представленный в материалах к заданию. В чем сходство и в чем разница? Почему в фильме Роземы 1999 воссоздается именно разговор между сэром Томасом и Фанни, а не дается в пересказе Эдмунда. Как это меняет содержание разговора?

Мэнсфилд парк 2 часть глава 3

<...>боюсь, я просто непохожа на других.

- Почему именно этого ты боишься?- спросил он с улыбкою.- Ты хочешь услышать, что непохожа на других оттого, что благоразумней и скромнее? Но, Фанни, разве я хоть раз хвалил в глаза тебя или кого-нибудь другого? Если хочешь, чтоб тебя похвалили, поди к папеньке. Он тебя порадует. Спроси своего дядюшку, что он о тебе думает, и услышишь достаточно похвал; и, хотя они, вероятно, будут относиться главным образом к твоей внешности, придется тебе с этим примириться и поверить, что со временем он оценит и красоту твоей души.

Подобные речи так были ей внове, что совершенно ее смутили.

- Твой дядя почитает тебя очень хорошенькой, милая Фанни, вот в чем все дело. Любой другой на моем месте много чего бы тут наговорил, а на твоём месте любая другая обиделась бы, что прежде ее не почитали очень хорошенькой; но правда вот она: до последнего времени твой дядюшка никогда тобою не любовался, а теперь любит. У тебя стал такой прелестный цвет лица!.. И ты так похорошела... и весь твой облик... Нет, Фанни, не возмущайся... это всего лишь твой дядюшка. Если ты не способна вынести восхищенье дядюшки, что с тобою будет? Право же, тебе следует приучить себя к мысли, что на тебя можно заглядеться. Постарайся не сокрушаться, что из тебя выйдет хорошенькая женщина.

- Ох, Эдмунд! Не говори так, не говори! - воскликнула Фанни, которую терзали чувства, о каких Эдмунд не подозревал; но, видя, что она огорчена, он не стал продолжать этот разговор и только прибавил

серьезнее:

- Твой дядя склонен быть довольным тобою во всех отношениях, и мне хотелось бы только, чтоб ты больше с ним разговаривала. Ты одна из тех, кто слишком молчалив вечерами в нашем семейном кружке.

- Но я и так разговариваю с ним больше прежнего. Да, я в этом уве-

рена. Ты разве не слышал вчера вечером, как я его спросила про торговлю рабами?

- Слышал... и надеялся, что за этим вопросом последуют другие. Твой дядя был бы рад, чтоб его расспрашивали и далее.

- И мне очень хотелось его расспросить... но стояла такая мертвая тишина! А ведь кухни были тут же и не произнесли ни слова, и, похоже, им это было совсем неинтересно, и мне стало неприятно... я подумала, может показаться, будто я хочу перещеголять их, выказывая интерес к его рассказу и удовольствие, какие он бы, наверно, хотел найти в своих дочерях.

A screenplay by Patricia Rozema

<...>

61. Int. Drawing room – That night.

Henry, Mary, Maria, Rushworth, Edmund, Fanny, Mrs. Norris and Lady Bertram are listening to Sir Thomas's tales of Antigua. The time passes heavily.

<...>

Sir Thomas

I didn't say they are mules, did i? I said they were like mules. Edward Long's History of Jamaica- read it before you challenge me, son. Anyway, I have a good mind to bring back one of them next trip to work here as a domestic

Fanny (as she server him some tart)

Correct me, if I am error, Sir Thomas, but I have read sir, that if you were to bring one of the slaves back to England, there would be some arguments as to whether or not they should be freed here....

(A dead silence. Everyone turns look at Fanny who so rarely initiates any subject on public)

Fanny

....If I am not mistaken.

Sir Thomas

I must say you have changed considerably, my dear

Fanny

I have done some reading on the matter, Thomas Clarkson to be specific.

Under Edmund's guidance

Edmund

Fanny has a voracious mind. As hungry as any man's father

Fanny

Twas you who charmed my intelligence, Edmund

Edmund

Her writing is remarkable, in a style entirely new

Sir Thomas

Yes. Good....yes, your complexion is so improved

Edmund

I trust you will see as much beauty of mind in time, father

Sir Thomas

You have gained so much countenance and your figure

Fanny

Please

Sir Thomas

Don't you agree, Mr. Crawford?

Henry

Purity is a decided attraction, it is true, Sir Thomas

Sir Thomas

I have it. I know that under my government. Masfield is an altered place and my return has dampened your youthful energies, but I have a solution! A ball in Masfield Park. In honor of Miss Fanny Price. We shall bring her out and introduce Miss Fanny Price to society.

(Everyone, excluding Fanny and Maria burst into applause and cheers)

Sir Thomas

Surely some young man of good standing will sit up and take notice

Раздел 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ РОЖДЕСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Ч. ДИККЕНСА И Ф. СТЕРНА)

В 40-е годы 19-го века Ч. Диккенс много путешествует (в основном по Франции и Италии), создаёт интересные путевые очерки, пишет новые художественные произведения, среди которых «Рождественские повести» (1843-1846), «Домби и сын» (1848). Идея первой из «Рождественских повестей», «Рождественской песни в прозе», явилась Диккенсу на грандиозном митинге в Манчестере, где, выступая вместе с Дизраэли и другими, он высказал свою крепнущую убежденность в том, что образование способно послужить разрешению всех социальных проблем в Англии. Создал он «Песнь» во время своих ночных прогулок по Лондону, когда писал «Мартина Чеззлвита». Произведение задумывалось с расчётом вернуть расположение читателя после неудачи романа. В 1843 году, в рождественские дни, вышла «Песнь», первый рождественский рассказ цикла.

«Рождественская песнь в прозе: святочный рассказ с привидениями» – значимое произведение в творчестве Ч. Диккенса. Повесть-сказка отражает то, насколько глубоко писатель заинтересован проблемами совершенствования общественных отношений в период активизации деятельности чартистов. Диккенс использует наиболее популярный в Англии жанр рождественской повести для выражения самых сокровенных чаяний и надежд людей на лучшее будущее (Диккенс проникся тяжёлым положением трудящихся, он хорошо знал, что именно жестокие обстоятельства заставили рабочих прийти к необходимости активных действий). Писатель продолжает оставаться противником революционных методов борьбы; он верит в возможность переустройства общества мирным путем, путем морального воздействия на буржуазию и перевоспитания ее. Именно эта позиция нашла своё отражение в «Рождественской песни».

В первую очередь обратимся к названию произведения. Англ. – «A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost Story of Christmas». Слово «carol» («песнь» в переводе Т. Озерской) обозначает народные повествовательные куплеты духовного содержания (аналог в русском языке – колядки), которые поются под Рождество и детьми, и взрослыми. Действительно, события рассказа происходят в канун рожде-

ства. При этом «**carol**» указывает на балаганный оттенок повествования. Подтверждение этому мы находим в особенностях повествования: некоторые черты персонажей заострены, словно они принадлежат миру кукольного театра. «**Prose**» же толкуется как материал, связанный с бытом, разговорным словом, материальной культурой, и возвышается до «лирики» (гимна, песни), как проявления поэтического взгляда на мир.

Итак, центральный образ рассказа – **образ Скруджа**. Эбенизер Скрудж – тот самый буржуа, на перевоспитание которого нацелен Ч. Диккенс. Обратим внимание на говорящее имя. Scrooge, от англ. глагола screw — притеснять, скряжничать, скаредничать. Фонетическая связь имени главного персонажа отсылает к слову scrounge – «попрошайничать, просить милостыню». В случае этой этимологической связи имя Скрудж становится «именем-перевертышем» (назовем это так). Это имя, которое указывает на прямо противоположные особенности героя, поскольку богач Скрудж не тот, кто позволяет другим жить подаями: «Ни один нищий не осмеливался протянуть к нему руку за подаем». Если обратимся к этимологии имени «Эбенизер», то обнаружим, что оно пришло в английский язык из иврита. Означает оно «камень помощи». С одной стороны, можно предположить, что имя, данное при рождении, является своего рода иронией, ведь сам Эбенизер никому не оказывал помощи. С другой стороны, сам «камень» трактуется по-разному. Имя означает «камень помощи», то есть личность, готовую оказать поддержку, личность, которую не сломить. Вспомним противоположное описание Диккенса: «Это был не человек, а камень. Да, он был холоден и тверд, как камень, и еще никому ни разу в жизни не удалось высечь из его каменного сердца хоть искру сострадания». Действительно, Скрудж похож на камень, но не способностью противостоять трудностям и оказывать помощь нуждающимся, а хладностью своего существа. Можно сделать вывод, что «камень» является символом.

В образе главного героя мы находим такие черты, как преклонение перед деньгами, жажда наживы, эгоизм, жестокость, бездушие дельца. Так, Диккенс даёт следующую характеристику герою: «... и еще никому ни разу в жизни не удалось высечь из его каменного сердца хоть искру сострадания». Скрудж одинок, все его сторонятся, даже нищие и уличные собаки: «Скрытный, замкнутый, одинокий

- он прятался как устрица в свою раковину». Данная черта проявляется в том, что Скрудж не относится с должной любовью к своему племяннику. Так, получив приглашение на рождественский обед, Скрудж отклоняет его. Особенности характера персонажа отражаются во внешности. Диккенс мастерски показывает, как внутренняя холодность духа как бы замораживает и черты лица: «Душевный холод заморозил изнутри старческие черты его лица, заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку, заставил посинеть губы и покраснеть глаза, сделал ледяным его скрипучий голос. И даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза». Таким образом, Диккенс рисует портрет типичного буржуа – жадного, бессердечного, одинокого... Скрудж настолько холоден душой, что вносит холод, где бы он ни появлялся («Он всюду вносил с собой эту ледящую атмосферу»).

Особый интерес вызывает отношение Скруджа к веселью, в том числе к веселому празднику Рождество. Веселье, смех, танцы, праздничный обед, – всё это бред для героя. В разговоре Скруджа с племянником раскрывается отношение к Рождеству и веселью: «– Слышали! – сказал Скрудж. – Повеселиться на святках! А ты-то по какому праву хочешь веселиться? Какие у тебя основания для веселья?». Действительно, главный герой не понимает сущность праздника, для него это «всё блажь».

Во второй и третьей частях рассказа Диккенс повествует о нравственном перерождении Скруджа. При этом писатель вводит сказочный элемент в свое повествование. Сказка переплетается с реальностью. Во сне Скрудж открывает, что его прежнее существование из-за желания разбогатеть постепенно стало бесплодным, что он спящий, мертвый человек еще в этой жизни, хотя поначалу имел дар стать другим. Под влиянием духов, которые являются ему во сне и показывают его прошлое, настоящее и будущее, Скрудж изменяется. Из эгоиста и скряги он превращается в доброго старика, готового помочь людям. И после этого преобразования Скрудж впервые почувствовал себя счастливым. Итак, в «Рождественской песни» Ч. Диккенс поднимает **проблему нравственного перерождения человека**. Писатель утверждает, что даже самый закоренелый эгоист может переосмыслить свою жизнь. Такое перерождение принесёт счастье как окружающим («...И таким он стал добрым другом, таким тароватым хозяи-

ном, и таким щедрым человеком, что наш славный старый город может им только гордиться»), так и самому человеку («На сердце у него было весело и легко»). Начавшись с упоминания о смерти, «сне» Марли («старик Марли был мертв, как гвоздь в притолоке»), повесть завершается обетованием восстания из мертвых, жизни. Уходит холод (скупо отапливаемая контора, дом-гроб, ледяное сердце, кончина маляutki Тима), приходит тепло, огонь очага, семейной любви.

Рассмотрим, как раскрываются **особенности диккенсовского стиля в «Рождественской песни в прозе»:**

1. Центральным понятием поэтики выступает воображение. В рассказе переплетаются мир реальный и мир ирреальный (во снах Скрудж видит духов, переносится в прошлое, настоящее и будущее). При этом пережитое в мире сновидений влияет на саму жизнь героя. Так, после прихода духа Марлея, Скрудж видит в окне буйство сказочных элементов: «Воздух был наполнен привидениями, которые, жалобно стелая, безостановочно носились взад и вперёд». Особенность поэтического видения Диккенса заключается и в том, что писатель находит в реальном мире черты ирреального, сказочного; а в ирреальном – черты реального. Например, образ Скруджа дополняется фантастическими деталями: «Он всюду вносил с собой эту леденящую атмосферу. Присутствие Скруджа замораживало его контору в летний зной, и он не позволял ей оттаять ни на полградуса даже на веселых святках...»;

2. В рассказе смех является символом радостной и счастливой жизни. В суровом мире Скруджа смеются чистые душой люди и они же исцеляют своим смехом окружающих. Так, племянник Скруджа, или особый дар заразительно смеяться. Роль смеха действительно велика: «Болезнь и скорбь легко передаются от человека к человеку, но все же нет на земле ничего более заразительного, нежели смех и веселое расположение духа, и я усматриваю в этом целесообразное, благородное и справедливое духа, и я усматриваю в этом целесообразное, благородное и справедливое устройство вещей в природе»;

3. Свидетельством нетипичного оптимизма Диккенса является путь нравственного перерождения Скруджа. Герой пришёл к счастью не без мучений: с каждым новым путешествием уроки от Духов были все более болезненными («отскочил в ужасе», «продолжая трястись от страха», «он сильно рыдал во время борьбы с духом»,

«Скрудж в ужасе отшатнулся назад», «взмолился опять Скрудж надломленным голосом»). Действительно, лишь пройдя страдания, дух может очиститься и прийти к христианскому счастью;

4. В рассказе особую роль играют **христианские ценности**: доброта, сердечность, сострадание, любовь. Диккенс рисует страшные образа мальчика Невежества и девочка Нищеты. Дух называет их «человеческими детьми», которые «хватаются с жалобой на своих отцов» за него. Писатель показывает, к чему приводит бездушное отношение к окружающим, (Скрудж спрашивает: «Разве у них нет опоры, нет приюта?» – Дух отвечает: «А разве нет тюрем? Разве нет рабочих домов?») Диккенс утверждает, что жестокость, бессердечие, отсутствие сострадания и нелюбовь к ближнему своему приведёт человечество к упадку и извращению;

5. Писатель в рассказе показывает **мир как арену борьбы добра и зла**. Дух Настоящего показывает Скруджу детей человечества: Мальчика Невежество и Девочку Нищету. Мы понимаем, что на данный момент зла больше в обществе. Поэтому мир нуждается в изменениях;

6. У Диккенса **полем битвы добра и зла является душа героя**. Авторская позиция содержится в словах Марлея: «Я ношу цепь, которую сковал себе при жизни». Можно сделать вывод о том, что человек сам принимает решения, на чью сторону встать, каждый несёт ответственность за свои поступки. Цепь выступает как символ злодеяний;

7. Так как **положительные персонажи отличаются наивностью**, их легко найти в рассказе. К положительным персонажам можно отнести Малютку Тима («Это не ребёнок, а чистое золото») и племянника Скруджа;

8. В произведении наблюдается **разнообразие средств создания образов**: внешний портрет (автор достаточно подробно описывает внешность Скруджа), пейзаж (Диккенс по-особенному описывает природу: «Глядя на клубы тумана, спускавшиеся все ниже и ниже, скрывая от глаз все предметы, можно было подумать, что сама Природа открыла где-то по соседству пивоварню и варит себе пиво к празднику», – сравнение позволяет читателю наиболее подробно представить в воображении картину тумана. Это представление о влажном воздухе как о чем-то не только плотном, но и сытном —

обеде или питье — может показаться странным, но чувства Диккенса оно передает точно), описание пространства (пространство описывается довольно живо и с некой долей сказочности, которая проникает во все углы: «Дом этот был построен явно не на месте, и невольно приходило на ум, что когда-то на заре своей юности он случайно забежал сюда, играя с другими домами в прятки, да так и застрял, не найдя пути обратно. Теперь уж это был весьма старый дом и весьма мрачный...») Получается, дом Скруджа предстаёт перед читателем почти что живым, со своей судьбой), жилище как характеристика персонажа (Диккенс особое внимание уделяет описанию дома Скруджа, называет его «мрачной анфиладой комнат», «угрюмое здание», что позволяет провести параллель с самим Скоуджем, таким же мрачным и угрюмым. Скрудж «прятался от людей, как устрица» точно так же, как и его дом прятался от посторонних в глубине темной подворотни) и др.;

9. **Цветовая характеристика персонажей** раскрывается в деталях. Так, холодная душа Скруджа проявляется во внешности: «Душевный холод... заставил посинеть губы», «И даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза». В портрете Скруджа преобладают цвета, свойственные нездоровым, больным людям;

10. Диккенс использует **множество метафор** (например, во время путешествия со вторым духом, Скрудж видит море: «... уже оглушает его рев волнующегося моря, которое клокочет и беснуется, будто хочет подмыть самые основы суши»). Море предстаёт диким зверем, которое испытывает эмоции, оно волнуется, беснуется. С помощью метафор писатель оживляет неживое, вносит сказочные элементы в реальность), **мотивов** (например, мотив рождественского чуда: «Это единственные дни во всем календаре, когда люди, словно по молчаливому согласию, свободно раскрывают друг другу сердца и видят в своих ближних, - даже в неимущих и обездоленных, - таких же людей, как они сами...») и **лейтмотивов** (в качестве лейтмотива выступает туман. Сам по себе туман символичен: мрачный, скрытный, угрюмый. Люди в тумане слепы. Так и туман в описаниях Диккенса сопровождает главного героя. Около конторы: «Туман заползал в каждую щель, просачивался в каждую замочную скважину». Из окна конторы: «Меж тем за окном туман и мрак настолько сгустились,

что на улицах появились факельщики», «Все гуще туман, все крепче мороз!» Возле дома Скруджа: «...а в черной подворотне дома клубилась такой густой туман..., словно сам злой дух непогоды сидел там, погруженный в тяжелое раздумье», «Тем не менее Скрудж установил, что на дворе все такой же густой туман»);

11. Как сказано ранее, одним из принципов творчества Диккенса является **диалогичность**. В данном случае можно говорить о том, что сам рассказ «Рождественская песнь в прозе» является обращением к обществу, писатель призывает каждого человека переосмыслить отношение к окружающим людям, к нуждающимся в помощи. Не удивительно, что такое чувственное личное обращение было встречено с восторгом;

12. **Ирония** в функции передачи авторской модальности. Автор осуждает позицию Скруджа относительно положения бедняков. Дух Настоящего выражает мнение Диккенса во время эпизода с больным Малюткой Тимом: «Человек! Тебе ли решать, кто из людей должен жить и кто – умирать? О боже! Какая-то букашка, пристроившись на былинке, выносит приговор своим голодным собратьям за то, что их так много расплодилось и копошится в пыли!» Дух с иронией отзывается о Скрудже, который возомнил себя судьёй чужих судеб. Ирония проявляется и в словах Духа Будущего. Так, увидев мальчика Невежество и девочку Нищету, Скрудж спрашивает, нет ли им помощи. В ответ Дух отвечает словами самого Скоуджа, которые тот произнес ранее: «Разве нет у нас тюрем? - спросил Дух, повторяя собственные слова Скруджа. - Разве нет у нас рабочих домов?»;

13. **Текст «Рождественской песни» наполнен деталями**, каждая из которых обладает особым назначением. Например, жидкая овсяная каша, выступая сатирической деталью, характеризующей сквалыжничество Скруджа, отсылает нас к рабочему дому в романе «Приключения Оливера твиста», в котором жидкая овсяная каша является частью безрадостной жизни беспризорных детей, медленно умирающих от недоедания. Деталь в тексте может быть чертой романтизма, как проявление фантастического в реальном мире. Как уже было сказано ранее, яркой деталью такого рода выступает колотушка на двери Скруджа. Также деталь может выполнять функцию символа. Например, цепь, которую носит Марлей, является важной деталью его образа и символизирует его грехи во время жизни. Деталь может вы-

ступать в качестве характеристики персонажа. Так, едва тлеющий уголек в конторе является деталью, говорящей читателю о скупости Скруджа в начале рассказа. Однако, после нравственного перерождения Скрудж приказывает Бобу развести огонь да купить новый ящик для угля. Смена отношения к углю показывает, как изменился герой. Он стал щедрым, начал ценить комфорт своего подчинённого.

Таким образом, рассказ «Рождественская песнь в прозе» является значимым произведением в творчестве Диккенса. В повести поднимаются социально значимые проблемы: нищета, безразличие к близким, бездушие буржуазного класса... Скрудж воплощает в себе эгоизм, скардность, жестокость буржуазного дельца. В наши дни имя Эбенизера Скруджа стало нарицательным.

«Рождественская история» (англ. *A Christmas Carol*) – британско-американская экранизация одноимённой повести Чарльза Диккенса. Фильм снят в 1984 году режиссёром К. Доннером. Итак, Клайв Стэнли Доннер – британский кинорежиссёр. Рассматриваемая нами кинокартина является не первым случаем обращения режиссера к творчеству известного английского писателя. Так, в 1951 была предпринята первая попытка экранизации «Рождественской песни в прозе». К. Доннер участвовал в создании фильма «Скрудж» в качестве монтажёра. Позднее, в 1982 году режиссёр снял фильм «Оливер Твист» по мотивам одноимённого романа Ч. Диккенса. Таким образом, «Рождественская история» является не первой попыткой К. Доннера перенести произведения английского писателя на экраны.

Итак, кинокартина «Рождественская история» был снят в английском городе Мидленде. Фильм был продан под слоганом: «Новая мощная презентация самой любимой истории о привидениях всех времен!» Публика восприняла выход картины с восторгом. Так, писатель и эссеист Луи Баярд, описал эту адаптацию как «окончательную версию любимой литературной классики», восхваляя ее верность оригинальному рассказу Диккенса, силу актерского состава второго плана и особенно исполнение Скоттом роли Скруджа. Л. Баярд отличительной чертой фильма называет схожесть с первоисточником. Так ли это на самом деле? Удалось ли создателям экранизации передать особенности стиля Ч. Диккенса? Какими средствами? Поиск ответов на эти вопросы является задачей нашего исследования.

Для анализа фильма «Рождественская история» мы будем использовать структуру сравнительного анализа экранизации и книги, предложенную авторами статьи «Экранизация как приём раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения». Так, согласно выделенным критериям Романовой Т.Н. и Черемных Л.И., можно отметить следующие **черты кинокартины**:

Сюжет. Произведение «Рождественская песнь в прозе» имеет небольшой объём, из-за чего не раз пытались адаптировать под телезрителей. Действительно, на короткие произведения легче снять кино, так как больше вероятность сохранить основные сюжетные линии и важные детали. Фильм «Рождественская история» является хорошим примером грамотно снятой адаптации литературы. К. Доннер сохранил все сюжетные линии, передал многие детали. Однако, было введено несколько новых сцен. Например, сцена прогулки Боба Крэтчита с Малюткой Тимом, данного эпизода нет у Диккенса. Для чего необходима такая вставка в экранизации? Можно предположить, что К. Доннер хотел сделать акцент на теме детства, подчеркнуть идеал семьи. Зритель видит, с каким трепетом относится конторщик к сыну, который не озлобился из-за своей особенности, он не завидует другим ребятам, бегаящим и веселящимся. Итак, можно сделать вывод о том, что в целом сюжет рассказа был удачно перенесён в качестве сценария фильма, а небольшие вставки-нововведения использованы режиссёром для создания образов героев, подчеркивания тем и проблем, поднимаемых в произведении.

Время и место действия. Диккенс чётко описывает временные рамки рассказа: «Однажды – это было в один из лучших дней в году, а именно накануне Рождества Христова...». Местом действия является Лондон (о Скрудже говорится: «ныне здравствующее животное, довольно противное животное, свирепое животное, животное, которое порой ворчит, порой рычит, а порой вроде бы разговаривает, и которое живет в Лондоне, и ходит по улицам...»). Время и место действия так же отражены и в экранизации: сочельник, британский городок.

Образы героев. Рассмотрим внимательно центральный образ кинокартины (как и первоисточника), образ Скруджа. Мы отметили, что создатели фильма пользуются несколькими средствами. Во-первых, это внешность актёра, его мимика, пластика тела.

Во-вторых, во многом источником для создания образа Скруджа служат реплики, диалог. Так, в сцене, когда к Скруджу приходит племянник, чтобы поздравить с Рождеством и пригласить на праздничный обед, киногерой, как и герой рассказа, не принимает суть праздника: «Чепуха!» Стоит отметить, что образ племянника контрастирует с образом Скруджа. Актёр, играющий молодого человека, ярко выражает эмоции, говорит на повышенном тоне, он пылок и горяч духом. Во внешности же зритель видит яркую деталь – синий бант. Не случайно в образе персонажа мы встречаем синий цвет, ведь он символизирует доброту и верность. Действительно, племянник, несмотря на отношение Скруджа, не перестаёт верить в их узы и старается наладить отношения. В то же время, при грамотно выстроенном освещении и крупном плане, мы видим серо-голубые глаза Скруджа, как бы источающие холод и безразличие. Эти две детали (бант племянника и глаза Скруджа) выделяется на общем темном фоне конторы. Таким образом, зритель воспринимает происходящее в кадре, анализирует и самостоятельно составляет образ скверного (герой груб со своим племянником), жадного (Скрудж: «Что такое Рождество? Это пора, когда тратишься на вещи, от которых никакого проку...»), бессердечного (Скрудж: «Да будь моя воля, я б того олуха, который бегаёт и кричит: «Весёлые святки! Весёлые святки!», – Сварил бы живьём... а в могилу ему вогнал кол из остролистника...»), строгого (в момент, когда Боб растрогался и начал аплодировать воодушевляющим словам племянника, Скрудж его резко прервал и пригрозил увольнением за проявление эмоций) хозяина конторы, Скруджа, отрицающего Рождество.

Хорошо характеризует Скруджа и его разговор с мистером Пулом и мистером Хокингом, которые говорят о необходимости проявлять заботу о нуждающихся. Актёр в фильме точно цитирует произведение: «Разве нет тюрем? А рабочие дома?... Я хочу, чтобы меня оставили в покое... Если они предпочитают умирать, тем лучше, меньше будет лишнего народа». Нельзя не согласиться с тем, что данный разговор необходим для составления целостного образа главного героя. Мы отметили то, с какой точностью переданы слова диккенсовского героя.

Можно сделать вывод, что К. Доннер сохранил черты характера Скруджа, верно передал их с помощью диалогов. Однако особенности

внешней характеристики персонажа переданы недостаточно. Несмотря на то, что внешне актёр похож по отдельным чертам («в заостренности его носа», «в морщинах», в целом же режиссёр не смог передать портрет. Так, важной чертой диккенсовского Скруджа является холод, который следовал за ним. Диккенс мастерски переплетает особенности внешности и особенности характера: «Его внутренний холод отражался на его старческих чертах...» К сожалению, режиссёр сталкивается с проблемой, которую мы рассматривали в первой главе, – невозможность обладать над «словом» литературы (стиль писателя).

Важно рассмотреть образ Марлея и образы духов.

Роль Марлея играет актёр Фрэнк Финлей. Герой появляется в доме Скруджа. Мы отметили точность в киношном портрете. Так Диккенс описывает образ Марлея: «Да, это был Марли, со своей косицей, в своей неизменной жилетке, панталонах в обтяжку и сапогах. Кисточки на сапогах торчали, волосы на голове торчали, косица торчала, полы сюртука оттопыривались. Длинная цепь опоясывала его и волочилась за ним по полу на манер хвоста». На экране зритель так же видит мужчину в жилетке, панталонах и сапогах, опоясанного толстой цепью, на которой висит много разных предметов. Тынянов особое внимание уделял игре актёров, говорил о важности пластики [Тынянов]. В данном случае Ф Финлей поражает зрителя своей игрой: его взгляд направлен в пустоту, движения тяжелы, а голос холоден и тревожен. Момент, когда герой развязывает платок и отпадает челюсть, ужасает, как при прочтении рассказа.

Далее обратимся к образам Духов. Первый Дух, Дух Прошлого. Отметим сходства образа Духа в фильме и в рассказе: светловолосый Дух изображён в белой тунике, опоясан, в одной руке держит ветвь остролистника, а в другой – колпак; возраст Духа определить сложно. Отличий мы не нашли. Второй Дух, Дух Настоящего. Портрет Духа в кино так же совпадает с портретом у Диккенса: Дух-великан, одет в зелёный халат, отороченную белым мехом, при этом широкая грудь великана обнажена; в руке он держит факел; на голове – венок остролистника... Отличий в кино и рассказе мы не нашли. Стоит отметить приём, с помощью которого К. Доннер изображает Духа. Режиссёр использует план с низким углом съёмки, то есть камера направлена снизу вверх. При съёмке этим планом, объект съёмки, как правило, выглядит сильным, героическим или опасным. И действительно,

угол камеры подчёркивает величие и мощь Духа. Третий Дух, Дух Будущего. И в образе третьего Духа мы находим большое количество точных деталей при сопоставлении с литературным образом: Дух облачен в черную мантию с головы до ног, он как будто парит над землёй, видна при этом только костлявая рука.

Мы проанализировали, как К. Доннер попытался передать особенности повествования Ч. Диккенса. Эпизод с ним особенно мрачен: гроза и туман подчеркивают ужасающий образ Духа. При этом создатели фильма сохранили важную деталь, а именно, дрожащую руку Духа, сжалившегося над мольбой Скруджа. Диккенс говорит: «Благостная рука затрепетала». Действительно, данный жест говорит о том, что природа духа побуждает его «к милосердию». В экранизации ужас от образа Духа сменяется на надежду, ведь его дрожащая рука выражает жалость и сострадание. Итак, нами было установлено большое количество совпадений в образах киногероев с первоисточником, что позволяет утверждать об аккуратном подходе К. Доннера к процессу экранизации литературного произведения. Образы героев переданы достаточно точно и детально.

Атмосфера. Как было отмечено ранее, Диккенс мастерски создаёт атмосферу праздничного города накануне Рождества. При этом велика доля мистики и мрачности: темные закоулки, туман, холод... Кинокартина начинается с изображения города. Заснеженную улицу обволакивает туман. Стоит подчеркнуть, что туман играет важную роль в «Рождественской песни в прозе». Как уже сказано в предыдущем параграфе, туман выступает в качестве лейтмотива всего произведения: он окутывает улицы, сопровождает главного героя.... В данном случае туман выстилает дорогу, по которой едет повозка с черным гробом. Передаётся действие при помощи съёмки объекта (в данном случае, улицы) под высоким углом. Принято считать, что такой вид съёмки приводит к тому, что объект воспринимается как уязвимый, слабый или же напуганный. Действительно, мы видим мрачные и пугающие кадры: заснеженная улица, туман, сумерки, медленно движущаяся повозка с гробом, перед которой расходятся люди. Сопровождается действие закадровым голосом, повествующем о смерти Марлея. Можно сделать вывод о том, что с первых секунд режиссёр погружает зрителя в мистическую и мрачную атмосферу, соответствующую самому Чарльзу Диккенсу (в произведении говорит-

ся: «... накануне Рождества... стояла резкая, холодная и притом очень туманная погода»). Подчеркивает атмосферу и изображение жилища Скруджа. Режисёр делает акцент на цветовой гамме кадра: черные стены, черный камин, черные занавески, – всё предстаёт с темных тонов. Единственный проблеск света – слабый огонь свечи. На протяжении всего фильма зритель находится в напряжении, ужасе. Так, способствуют этому элементы сказочного. Ранее мы обратили внимание на элементы романтизма в творчестве Диккенса. К. Доннер сохраняет важные детали. Например, при помощи монтажа (наложения одного кадра на другой) режиссёр изображает лик Марлея на дверной колотушке Скруджа.

Следующее, на чем акцентирует внимание создатель экранизации, это празднование Рождества. Зритель знакомится со спецификой христианского праздника. Режиссер показывает, как дети исполняют святочные песни, взрослые играют на музыкальных инструментах, горожане обходят торговые лавки, приобретают подарки и продукты (индюшек) для праздничного стола, дети рассматривают движущихся кукол на витринах магазинов< ...> И все герои желают «счастливого Рождества». Стоит отметить цветовую гамму: черные, серые, – словом, темные оттенки наполняют пространство кадра. Лишь небольшие проблески света источают редкие фонари. Диккенс так же делает акцент на цвете в произведении: «День ещё с утра был пасмурный, а когда на городских часах пробило три, то стало так темно<...>» На наш взгляд, создателям фильма удалось передать атмосферу диккенсовского города накануне Рождества.

Речь героев. При анализе важно обращать внимание на схожесть диалогов. Это один из мощнейших приёмов передачи авторского отношения. Например, в сцене знакомства с главным героем и его конторой, сохранены такие детали, как табличка с названием конторы «Скрудж и Марлей», слабый огонёк в камине. Однако К. Доннер вставляет диалог Скруджа с клерком Бобом, которого нет в первоисточнике. Необходимо это для создания образа главного героя. Так как Диккенс в начале произведения кратко описывает характер персонажа от лица рассказчика, отобразить в фильме характеристику не представляется возможным. Поэтому режиссёр даёт шанс зрителю самому составить образ героя на основании его фраз. Так, Скрудж груб в отношении к Бобу (фразы короткие, резки, взгляд актёра строг), что го-

ворит о его скверном характере. Герой говорит: «Это одежда<...> Род людской изобрёл одежду для защиты от холода. Купишь однажды – а пользуешься, сколько хочешь. Уголь сгорает. Уголь не вечен. И уголь дорог. Сегодня в конторе больше угля не жечь». В целом же диалоги достаточно точны, зачастую персонажи в фильме дословно цитируют первоисточник. Таким образом, можно сделать вывод о том, что небольшие отклонения от слов героев Диккенса необходимы для того, чтобы решить проблему – невозможность обладания «словом» литературы.

Тема и идея. Диккенс в произведении «Рождественская песнь в прозе» поднимает социально значимые проблемы: образования, милосердия к окружающим, состояние приютов и рабочих домов, бездушия буржуазного класса<...> На наш взгляд, режиссёр К. Доннер не упустил ни одну из тем и проблем. Создатели фильма показали, как жесток классический представитель буржуа (скупой Скрудж), дельцов и как ужасно положение бедняков (семья Бэна и Мэг, живущая под мостом), а образы мальчика Невежество и девочки Нищеты отображают проблемы общества. В финале кинокартины режиссёр передаёт идею Диккенса о нравственном перерождении души: Скрудж меняется, а с ним меняется и окружающий его мир (благодаря большому пожертвованию главного героя). Можно сделать вывод о том, что тема, проблемы и идея экранизации соответствуют первоисточнику.

Итак, мы рассмотрели особенности фильма «Рождественская история» в сопоставлении с произведением Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе». Обратимся к уровням интерсемиотического перевода языка литературы и кино, которые выделил Р. Барт [Барт]. Мы определили, что первые два уровня, уровень функций и уровень действий переведены с языка литературы на язык кинематографа достаточно полно, с небольшими изменениями, которые только дополняют основное содержание, не искажая его. Третий уровень, уровень повествования, оценить невозможно, так как этот уровень показывает взаимодействие писателя и читателя. Писатель даёт читателям некую свободу при составлении образов в то время, как режиссёр даёт зрителю готовое изображение, готовый визуальный и аудиальный портрет. Четвертый уровень, уровень письма, передан режиссёром настолько, насколько это было возможно. Так как режиссёр не в си-

лах дословно передать поэтику того или иного писателя, он прибегает к различным вариантам приспособления к «слову» литературы. Например, создание образа и описание черт персонажа при помощи диалога. Диккенс даёт полную характеристику Скруджу от лица характера. Д. Коннер не вводит для этого закадровый голос, а использует лаконичные реплики персонажа.

Обобщая вышесказанное, можно определить вид данной кинокартины (по классификации экранизаций). **«Рождественская история» является прямой экранизацией**, так как сохранены место и время действия, основные сюжетные линии, детали, образы героев совпадают с образами героев в рассказе, точно передана речь героев, атмосфера в фильме соответствует диккенсовской атмосфере, а темы, проблемы и идея не искажены. Д. Коннер передал стиль писателя на трёх уровнях интерсемиотического перевода языка литературы и кино, прибегая к различным методам и средствам взаимодействия этих видов искусств. Наиболее яркими приёмами режиссера являются: план с низким углом съёмки, объект под высоким углом съёмки, акцент на детали при помощи расстановки света и тени, использование цвета как средства создания образа пространства, жилища, героя и т.д.

Рождественская философия Диккенса в рассказе Ф. Стерна «Величайший подарок» и фильме Ф. Капра «Эта замечательная жизнь»

Ч. Диккенс, один из крупнейших прозаиков ХХ, оказал влияние на многих писателей. Одним из таких является американский писатель, редактор и историк Гражданской войны, Филип Ван Дорен Стерн. Его рассказ «The Greatest Gift» («Величайший подарок»), написанный в 1943 году, вобрал в себя многие черты диккенсовского рождественского рассказа.

Исследователь М.И. Бондаренко в своей диссертации на тему «Традиции "Рождественских повестей" Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-х годов» обращается к категории художественного пространства, в рамках которого существует деление на пространство «обычное» и «рождественское» [Бондаренко]. Она акцентирует внимание на мотив путешествия по этому рождественскому «зазеркалью», который, по ее мнению, является средством раскры-

тия многих других мотивов и образов. Бондаренко подчёркивает, что путешествие персонажей организуется проводниками, функции которых выполняют привидения, духи и другие фантастические существа. Мотив путешествия у Диккенса связан с образом Скруджа в рассказе «A Christmas Carol» Ч, который представлен в начале как жестокий, черствый, ценящий и думающий только о деньгах. Так, Диккенс даёт следующую характеристику герою: «... и еще никому ни разу в жизни не удалось высечь из его каменного сердца хоть искру сострадания». Диккенс даёт следующую характеристику герою: «... и еще никому ни разу в жизни не удалось высечь из его каменного сердца хоть искру сострадания». Скрудж одинок, все его сторонятся, даже нищие и уличные собаки: «Скрытный, замкнутый, одинокий - он прятался как устрица в свою раковину». Особенности характера персонажа отражаются во внешности. Неслучайно Диккенс, описывая героя, вводит мотив холода, мороза: «Душевный холод заморозил изнутри старческие черты его лица, заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку, заставил посинеть губы и покраснеть глаза, сделал ледяным его скрипучий голос. И даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза». Таким образом, Диккенс рисует портрет типичного буржуа – жадного, бессердечного, одинокого... Скрудж настолько холоден душой, что вносит холод, где бы он ни появлялся («Он всюду вносил с собой эту леденящую атмосферу»). Стерн, вслед за Диккенсом сразу акцентирует мотив холода связанного с образом главного героя Джорджа. Так, Джордж в самом начале рассказа стоит на мосту, смотрит на реку и думает о том, чтобы совершить самоубийство: «Течение кружило и клубилось, как жидкое стекло, и время от времени льдинка, оторванная от берега, проскальзывала вниз, чтобы ее тут же поглотила тень под мостом. Вода выглядела парализующе холодной». Оба героя и у Диккенса и у Стерна в начале произведений связаны с этой леденящей атмосферой. В обоих случаях это связано с холодностью их души, с ледяным сердцем. Диккенс, как известно, является мастером контрастов. Недаром с самого начала он вводит племянник Скруджа, который зовет дядю на Рождество Диккенс акцентирует внимание на его щеке- «розовые с мороза». Это можно трактовать как символ горячего сердца, символом жизни. Стерн также использует тот мотив и вводит также мотив «розовых щек». Розовые

щеки появляются у проводника Джорджа, которого можно рассмотреть как ангела, как духа, призванного показать Джорджу его неправоту. Незнакомец был толст, уже далеко не молод, его круглые щеки розовели в зимнем воздухе, будто он недавно побрился». Именно у этого проводника появляются розовые щеки. Стерн два раза делает акцент именно на щеках героя, как бы указывая, что он в отличие от Джорджа понимает ценность человеческой жизни и рождества.

Диккенс вводит 3 духов, которые показывают герою прошлое, настоящее и будущее. Их цель пробудить в Скрудже лучшие чувства, которые похоронены под толстым слоем льда в его сердце и показать, к чему приведет такой образ жизни. Недаром в конце дух будущего показывает Скруджу его могилу и то, что будет после его смерти, чтобы он захотел что-то изменить в своей жизни: «Бледный свет, пробивавшийся снаружи, падал прямо на кровать; а на ней, *ограбленное, покинутое, беспризорное, неоплаканное*, лежало тело человека». Этими видениями Дух даёт понять Скруджу, что его образ жизни приведёт к тому, что даже после смерти никто не отнесётся к нему с состраданием.

Похожая ситуация происходит и в рассказе Стерна. Проводник, который появляется в тексте рассказа, пытается сделать только одно — показать Джорджу, что его жизнь оказывается невероятно ценной, что любая человеческая жизнь — это подарок. И нужно уметь радоваться жизни и ценить каждый момент. Важно отметить, что в фильме Капра изменяется рассказ Стерна. В тексте рассказа они просто разговаривают с проводником, где Джордж жалуется ему на жизнь, говоря о том, что его тошнит от этой жизни

«— Да меня тошнит от этого! — воскликнул Джордж. — Я застрял здесь, в этой сточной канаве жизни, делая одну и ту же тупую работу день за днем. У других людей жизнь полна впечатлений, а я — я просто провинциальный банковский служащий, которого даже не взяли в армию! Я никогда не делал ничего действительно полезного или интересного, и похоже, уже никогда не сделаю. С таким же успехом я мог быть мертвецом.» И именно с этого разговора Начинается путешествие героя по рождественскому пространству, в котором он никогда не существовал. Важно отметить, что в фильме перед разговором с проводником, Джордж спасает его. Проводник делает то, что задумал герой, он прыгает в воду и Джорджу не остается ничего дру-

гого, как спасти утопающего. Важно поразмышлять, зачем режиссер вводит этот дополнительный момент в фильм.

Эта сцена делает отсылку к детству героя. В сценарии фильма имеется описание данного эпизода: «From above George a body hurtles past and lands in the water with a loud splash. George looks down, horrified... George quickly takes off his coat, and dives over the railing into the water». Поступок уже взрослого Джорджа отсылает к его детскому поступку и показывает, что в герое сохранился тот смелый ребёнок, который готов пожертвовать собой. Это даёт основание предположить, что Джордж в экранизации не полностью потерял себя и ценность жизни, а скорее запутался в себе. Как верно заметила литературовед, переводчик М.П. Тугушева, «детство для Диккенса всегда было не только возрастом, но и очень важным элементом полноценной человечности. Так он считал, что в хорошем и незаурядном человеке всегда сохраняется нечто от «детства», и воплощал это «детское» качество в своих лучших и любимейших героях...» [Тугушева]. Таким образом, в рассказе эпизоды из детства доказывают, что в Джордже есть потенциал стать «хорошим» человеком (он заложен с детства), а в экранизации режиссёр даёт понять зрителю, что в Джордже осталось «детское» начало, его душа не очерствела.

Важно отметить, что, в отличие от 3-х Духов Рождества (в рассказе «A Christmas Carol» Ч. Диккенса), к Джорджу приходит лишь один дух, сущность которого не раскрывается читателю (даются только намёки: «Не спрашивай меня, откуда я это знаю. Знать все — моя работа»). Соответственно, Джордж отправляется в путешествие не в прошлое, настоящее и будущее, как Скрудж, а как бы в другую реальность, в которой его никогда не было. Кроме этого, в отличие от проводников Скруджа, проводник Джорджа не ведёт его за собой, а только отправляет и наставляет его, даёт волшебный предмет — портфель с щётками: «Это откроет много дверей, которые могут захлопнуться перед тобой».

Путешествие у Стерна, как и у Диккенса, является важным элементом модели рождественского сюжета. Исследователь М.М. Меретукова отмечает, что в разработке модели рождественского сюжета Ч.Диккенс шёл в двух направлениях: «в экспозиции заявлен прок или заблуждение героя, которые будут искоренены в ходе повествования» или «история бедной семьи, представляемая как фрагмен-

тарно, так и являющаяся повествовательным центром». В соответствии с этой классификацией, «Рождественская песнь в прозе» и «Величайший подарок» строятся по модели «заблуждение–искупление–благополучный финал». Скряга Скрудж через искупление («Я буду чтить Рождество от всего сердца и постараюсь круглый год блюсти его. Буду жить в прошедшем, настоящем и будущем... Я не забуду данных мне ими уроков») становится добряком и благодетелем (конкретно, что сделал. Помог семье клерка, раздает милостыню и т.д.), а Джордж после встречи с банковским коллегой, родителями и женой осознаёт ценность своей жизни и просит вернуть все обратно: «Я должен вернуться. Я нужен здесь». Джордж проходит то же искупление, что и Скрудж. В словах незнакомца Стерн выражает основную мысль всего произведения: «Тебе был дан величайший дар из всех возможных — дар жизни, право быть частью этого мира и принимать в нем участие». Эта мораль соответствует особой «рождественской философии» Диккенса.

Важной категорией в «рождественской» философии Диккенса становится архетип семьи. Рождество и семья – символы ценности человеческой радости, любви и тепла, символы священных семейных уз. Положительные герои Диккенса любят жизнь, умеют ценить ее и понимают, что семья и дети – это радость и счастье (например, семья работника Скруджа, Боба Крэтчита, описывается так: «Ничего выдающегося семья эта собой не представляла. Лицом они все были некрасивы, одеты и обуты плохо... тем не менее они были счастливы, довольны друг другом и праздником»). Скрудж в отличие от них не ценит свою семью, ужасно обращается с племянником и не хочет даже видеть его жену, так как она беднее, чем ему бы хотелось. Вслед за Диккенсом Стерн также использует этот мотив. Джордж, собираясь покончить жизнь самоубийством в Рождество, совершенно не думает ни о своей жене, ни о детях. Он думает только о тех деньгах, которые они смогут получить и оплатить все долги. Получается, что и в том и в другом произведении архетип семьи нарушается из-за алчности, из-за мотива денег. Можно утверждать, что Джордж, как и Скрудж, отходит от «рождественской философии», теряет ценность семьи, – в этом и заключается его заблуждение. (Саша, примерно написала то, что добавить нужно)

Архетип семьи для Диккенса тесно связан с образом ребёнка. С помощью образов детей выражаются мотивы: христианский мотив «божественного дитяти», мотив ребёнка как объединяющего центра семьи, мотив «нравственного перерождения». Например, в рождественской повести «Сверчок за очагом» воплощением «божественного дитяти» является сын Крошки и Джона Пирибингла – «Блаженный юный Пирибингл». Автор вслед за молодой мамой восхищается младенцем, его здоровым видом, спокойным характером и примерным поведением. Этот ребёнок – олицетворение домашнего очага, объединяющий центр семьи. Также Диккенс наделяет духовной зоркостью племянника Скруджа. Хотя он уже взрослый, тем не менее, его манера, поведение, реакции такая как у ребенка. Именно он один верит, что сердце дяди не очерствело полностью и что он сможет достучаться до дяди: «Пускай он всю жизнь будет смеяться над Рождеством; но наконец станет же он лучше о нем думать, если я из года в год буду весело являться к нему и говорить: как ваше здоровье, дядюшка Скрудж?.. и мне кажется, что я вчера тронул его».

Образ ребёнка оказывается важным и для Стерна. Так, во время путешествия по рождественскому пространству Джордж зашёл в дом Мэри, которая вышла замуж за пьяницу Арта Дженкинса; в гостиную выбежало двое малышей, один из которых щёлкал игрушечным пистолетом. Увидев Джорджа, мальчик воскликнул: «Ты мертв! Ты мертв. Почему ты не падаешь и не умираешь?» До самого ухода главного героя малыш повторял: «Ты мертв, мертв, мертв!» В данном эпизоде образ ребёнка отличается от рассмотренного выше. Этот малыш обладает духовной зоркостью, потому что видит сущность Джорджа на данный момент – мёртвая душа, отказавшаяся от жизни, но при этом цепляющаяся за жизнь (Герой «мертв», но «не падает»). Кроме этого, можно предложить, что в силу детского возраста реальность в нём ещё не укрепила свои корни, благодаря чему он и сохраняет возможность видеть фантастическое в реальном мире. К тому же сам Джордж соглашается с ребёнком: «Похоже, мальчик прав, подумал Джордж, выйдя на крыльцо». Таким образом, Стерн расширяет образ ребёнка, вносит в него новые смыслы.

Заканчивается путешествие Джорджа под звон колоколов. Незнакомец отзывается на просьбы героя вернуть все обратно и велит прислушаться к колоколам: «Ты ведь сам все решил. Однако, так как

сейчас канун Рождества — хорошо, закрой глаза и прислушайся к колоколам, — его голос стал тише. — Прислушайся к колоколам...» Звон этих колоколов был так силен, что заглушал остальные звуки: «Когда он направился в город, ему показалось, что рядом кто-то сказал: «Счастливого Рождества», но колокола заглушали все звуки, и он не был в этом уверен». Столь сильный акцент автора на звоне колоколов отсылает читателя к ещё одному рождественскому рассказу Диккенса — «Колокола». Так, после фразы главного героя: «Не имеем права жить на свете», — на него обрушивается звон колоколов: «Полный, громкий, звучный, но не было в нем утешения. Ни капли... А колокола все заливались, даже воздух дрожал от их звона. Он сжал руками свою бедную голову, как будто боялся, что она разлетится вдребезги». Трезвон колоколов вызывает к жизни фантастические видения, которыми упивается Трухти. Однако, если у Диккенса рассказ начинается звоном колоколов, то у Стерна — заканчивается. Можно сделать вывод, что образ колоколов у Стерна контрастирует с образом колоколов у Диккенса, в рассказе «Величайший подарок» они не вызывают к жизни фантастические видения, а наоборот, приглушают их, возвращая главного героя в реальный мир.

Путешествие по рождественскому «зазеркалью» приводит к отсутствию чёткой границы между реальным и фантастическим. Английский писатель не отвечает однозначно на вопрос, было ли путешествие Скруджа во сне или на самом деле: «Подняв кверху руки в последней мольбе, он заметил в призраке перемену. Он стал сжиматься, опадать и — превратился в столбик кровати... Да! И кровать его собственная, и комната его собственная...» Данная черта проявляется и в рассказе Стерна. Так, уже после окончания путешествия и возвращения в реальный мир Джордж находит щётку, которую он подарил жене, будучи во сне («Может быть, это был сон, или, возможно, плавно текущая черная вода загипнотизировала его») или другой реальности. Стерн изображает находку в самом финале рассказа, ставя под сомнение ирреальность происходящего с Джорджем: «И в тот момент, когда уже собрался было рассказать ей о странном сне, его пальцы нащупали что-то, лежащее на диване. И он утратил дар речи. Ему даже не надо было доставать *эту вещь*, ибо он знал, что *это* такое. Знал, что у нее будет синяя ручка и разноцветная щетина». Итак, щётка в рассказе Стерна — яркая деталь. Деталь в тексте

может быть чертой романтизма, как проявление фантастического в реальном мире. Обратимся к Диккенсу, яркой деталью такого рода выступает колотушка на двери Скруджа. Также деталь может выполнять функцию символа. Например, цепь, которую носит Марлей, является важной деталью его образа и символизирует его грехи во время жизни: «Я ношу цепь, которую сковал себе при жизни <...>» Можно предположить, что щётка в рассказе Стерна действительно является чертой фантастического в реальном мире (так как пришла в реальный мир «извне») и является символом, своего рода напоминанием о ценности жизни.

Итак, сопоставление данного рассказа с «Рождественскими повестями» Ч. Диккенса и установление интертекстуальных связей позволяют более полно раскрыть замысел автора. Мы выделили следующие параллели для сопоставления: образы проводников и их роль в путешествии по рождественскому пространству; путешествие как стимул для искупления героя в модели рождественского сюжета «заблуждение–искупление–благополучный финал»; путешествие как средства раскрытия «рождественской философии» через раскрытие архетипа семьи и мотива детства; роль образа колоколов в организации путешествия; отсутствие чёткой границы между реальным и фантастическим и детали как особенности мотива путешествия. Можно сделать вывод, что рассмотрение мотива путешествия через призму диккенсовского рождественского жанра при анализе рассказа Ф. Стерна «Величайший подарок» является ключом к пониманию всей специфики произведения.

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочитайте «Рождественские рассказы» Диккенса.
2. Посмотрите фильм «Скрудж» (1951)
3. Прочтите рассказ Ф. Стерна «Величайший подарок»
4. Посмотрите фильм Капра «Эта замечательная жизнь».
5. Прокомментируйте эпизоды, представленные в материалах к занятию. Как можно объяснить красные щеки племянника Скруджа и розовые щеки незнакомца, которого встретил Джордж на мосту.
6. Объясните, зачем режиссер расширил фильм вставками из детства героя, зачем добавил момент прыжка с моста незнакомца?

7. Порассуждаете над годом написания рассказа Стерна - 1939. Почему именно в это время Стерн пишет такой рассказ. И почему фильм «Эта замечательная жизнь» становится одним из тех фильмов, которые в США смотрят каждый раз на Рождество.

8. Прокомментируйте образ духов в «Рождественской песни в прозе» Диккенса и в рассказе Стерна «Величайший подарок». Обратите также внимание на фильм Капра «Замечательная жизнь». Как там представлен образ проводника.

9. Образ колоколов в рассказах Диккенса и в рассказе Стерна. Сравните описание колоколов у Диккенса и у Стерна. Зачем писатели используют этот образ?

Вопросы для обсуждения:

1. Образ рождества у Диккенса.
2. Рождественские мотивы в рассказе Ф. Стерна.
3. Контрастные образы в творчестве Диккенса и Стерна
4. Мотив холода и мотив красный щек в творчестве английского и американского писателей.
5. Влияние Диккенса на творчество Ф. Стерна
6. Сопоставление фильма «Рождественская история» и «Эта замечательная жизнь»

Список рекомендуемой литературы:

1. Ален. Рождественские сказки// Тайна Ч. Диккенса (Библиографические высказывания) / сост. Е.Ю. Гениева. М., 1990. – 266 с.
2. Бондаренко М.И. Традиции "Рождественских повестей" Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-х годов: дис. на соискание учёной степени канд. фил.наук: 10.01.01. – Ниж. гос. университет, Нижний Новгород, 2006 – 190 с.
3. Диккенс Ч. Рождественские повести. – М.: Эксмо, 2021. – 512 с.
4. Меретукова М. М. Жанровая и художественная специфика «Рождественских повестей» («Christmas Tales») Ч. Диккенса и английская фольклорная традиция // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2:Филология и искусствоведение. – 2010. – № 2. – С. 37–41.

5. Напцок Б.Р. Архетип семьи в "Рождественских повестях" ("Christmas Tales") Ч. Диккенса [Текст] / Напцок Б. Р., Меретукова М. М. // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. - 2013. - Вып. 1. - С. 31-35.

6. Сильман Т.И. Диккенс. Очерки творчества - М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 408 с.

7. Стерн Ф. Величайший подарок. [Электронный ресурс]. – <https://www.rulit.me/books/velichajshij-podarok-read-277186-1.html> (дата обращения: 20.03.2023)

8. Тугушева М.П. Чарльз Диккенс [Текст]: Очерк жизни и творчества. – М.: Дет.лит, 1979. — 209 с.

9. Шевелёва Т.Н. Проблема соответствия христианскому идеалу в творчестве Чарльза Диккенса [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sootvetstviya-hristianskomu-ideal-u-v-tvorchestve-charlza-dikkensa> (дата обращения: 09.05.2022).

10. The "It's a wonderful life" book. 1986 by Knopf. 365 pages

Материалы к занятию

К заданию 5. Прокомментируйте эпизоды, представленные в материалах к занятию. Как можно объяснить красные щеки племянника Скруджа и розовые щеки незнакомца, которого встретил Джордж на мосту.

Стерн Ф. «Величайший подарок»

Городок, вытянувшийся по холму, сверкал цветными рождественскими огнями. Но Джордж Пратт их не видел. Перегнувшись через металлические перила моста, он угрюмо уставился на черную воду. Течение кружило и клубилось, как жидкое стекло, и время от времени льдинка, оторванная от берега, проскальзывала вниз, чтобы ее тут же поглотила тень под мостом.

Вода выглядела парализующе холодной. Джордж размышлял, как долго сможет прожить в ней человек. Загадочное черное стекло воды очаровывало. Он перенулся еще дальше через перила...

— На твоём месте я бы этого не делал, — тихо произнес кто-то рядом.

Джордж раздраженно обернулся к невысокому человечку, которого никогда раньше не видел. Незнакомец был толст, уже далеко не молод, его круглые щеки розовели в зимнем воздухе, будто он недавно побрился.

— Не делал чего? — угрюмо спросил Джордж.

— То, что ты задумал.

— Откуда вам знать, что я задумал?

— Ну, много знать — это наша работа, — не смутившись, ответил незнакомец.

Джордж задумался, кем же мог работать человек, принадлежащий к самому обычному типу маленьких людей, которых и не заметишь в толпе. Если только вы случайно не встретитесь с его ярко-голубыми глазами. Такой добрый и искренний взгляд вы уже не сможете забыть. Ничто больше в нем не привлекало внимания. Он был одет в побитую молью меховую шапку и поношенное пальто, туго натянутое на большом животе. В руках мужчина держал небольшой черный саквояж. На докторский не похож — великоват, да и форму не держит. Комплект образцов торгового агента, решил Джордж с отвращением. Вероятно, парень из тех торговцев, которые шляются во круг и суют свой маленький острый нос в чужие дела.

— Похоже, будет снег, не так ли? — сказал незнакомец, оценивающе взглянув на пасмурное небо. — Будет хорошее белое Рождество. В наши дни это большая редкость, как и многое другое, — он повернулся к Джорджу. — Теперь у тебя все в порядке?

— Я... конечно, все в порядке. С чего вы взяли, что со мной что-то не так? Я... — Джордж замолчал перед тихим пристальным взглядом незнакомца.

Коротышка покачал головой.

— Знаешь, ты не должен думать о таком и в канун Рождества, и в остальное время. Подумай лучше о Мэри... и о матери...

Джордж открыл рот, чтобы спросить, как этот парень мог узнать имя его жены, но тот опередил вопрос.

— Не спрашивай меня, откуда я это знаю. Знать все — моя работа. Вот почему я пришел по этой дороге сегодня вечером. Хорошо, что я успел, — он посмотрел вниз, на черную воду, и вздрогнул.

— Ну, если вы так много обо мне знаете, — сказал Джордж, — назовите мне хотя бы одну причину, почему я должен жить.

Коротышка издал странный смешок.

— Ну, ну, не может быть все так плохо! У тебя есть работа в банке. И Мэри, и малыши. Ты здоровый, молодой и...

— Да меня тошнит от этого! — воскликнул Джордж. — Я застрял здесь, в этой сточной канаве жизни, делая одну и ту же тупую работу день за днем. У других людей жизнь полна впечатлений, а я — я просто провинциальный банковский служащий, которого даже не взяли в армию! Я никогда не делал ничего действительно полезного или интересного, и похоже, уже никогда не сделаю. С таким же успехом я мог быть мертвецом. Да даже лучше, если бы я был мертв! Иногда мне хочется жить, но в самом деле лучше бы я никогда не появлялся на свет!

Коротышка стоял, глядя на него в сгустившихся сумерках.

— Что это ты сказал сейчас? — мягко переспросил он.

— Я сказал, что хочу никогда не рождаться, — твердо повторил Джордж. — Я действительно этого хочу.

Розовые щеки незнакомца пылали от возбуждения.

— Боже мой, это замечательно! Ты сам нашел выход! Я боялся, что с тобой будут неприятности. Но ты сам все решил. Ты хотел бы никогда не рождаться. Отлично! Считаю, тебя нет!

— Что вы имеете в виду? — зарычал Джордж.

— Ты не рождался. Только это. Ты не рождался. Здесь тебя никто не знает. У тебя нет обязанностей — нет работы, нет жены, нет детей. Да что я, у тебя и матери нет. Конечно, откуда бы. Все твои беды позади. Рад сказать, что твое желание было официально удовлетворено.

Диккенс «Рождественская песнь в прозе»

<...>Ну и сквалыга же он был, этот Скрудж! Вот уж кто умел выжимать соки, вытягивать жилы, вколачивать в гроб, загребать, захватывать, заграбастывать, вымогать... Умел, умел старый греховодник! Это был не человек, а камень. Да, он был холоден и тверд, как камень, и еще никому ни разу в жизни не удалось высечь из его каменного сердца хоть искру сострадания. Скрытный, замкнутый, одинокий — он прятался как устрица в свою раковину. Душевный холод заморозил изнутри старческие черты его лица, заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку, заставил посинеть губы

и покраснеть глаза, сделал ледяным его скрипучий голос. И даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза. Он всюду вносил с собой эту леденящую атмосферу. Присутствие Скруджа замораживало его контору в летний зной, и он не позволял ей оттаять ни на полградуса даже на веселых Святках.

<...>

Скрудж держал дверь конторы приотворенной, дабы иметь возможность приглядывать за своим клерком, который в темной маленькой каморке, вернее сказать чуланчике, переписывал бумаги. Если у Скруджа в камине угля было маловато, то у клерка и того меньше, — казалось, там тлеет один-единственный уголек. Но клерк не мог подбросить угля, так как Скрудж держал ящик с углем у себя в комнате, и стоило клерку появиться там с каминным совком, как хозяин начал выражать опасение, что придется ему расстаться со своим помощником. Поэтому клерк обмотал шею потуже белым шерстяным шарфом и попытался обогреться у свечи, однако, не обладая особенно пылким воображением, и тут потерпел неудачу.

— С наступающим праздником, дядюшка! Желаю вам хорошенько повеселиться на Святках! — раздался жизнерадостный возглас. Это был голос племянника Скруджа. Молодой человек столь стремительно ворвался в контору, что Скрудж — не успел поднять голову от бумаг, как племянник уже стоял возле его стола.

— Вздор! — проворчал Скрудж. — Чепуха!

Племянник Скруджа так разогрелся, бодро шагая по морозцу, что казалось, от него пышет жаром, как от печки. Щеки у него рдели — прямо любо-дорого смотреть, глаза сверкали, а изо рта валил пар.

— Это Святки — чепуха, дядюшка? — переспросил племянник. — Верно, я вас не понял!

— Слыхали! — сказал Скрудж. — Повеселиться на Святках! А ты-то по какому праву хочешь веселиться? Какие у тебя основания для веселья? Или тебе кажется, что ты еще недостаточно беден?

— В таком случае, — весело отозвался племянник, — по какому праву вы так мрачно настроены, дядюшка? Какие у вас основания быть угрюмым? Или вам кажется, что вы еще недостаточно богаты?

На это Скрудж, не успев приготовить более вразумительного ответа, повторил свое «вздор» и присовокупил еще «чепуха!».

— Не ворчите, дядюшка, — сказал племянник.

— А что мне прикажешь делать. — возразил Скрудж, — ежели я живу среди таких остолопов, как ты? Веселые Святки! Веселые Святки! Да провались ты со своими Святками! Что такое Святки для таких, как ты? Это значит, что пора платить по счетам, а денег хоть шаром покати. Пора подводить годовой баланс, а у тебя из месяца в месяц никаких прибылей, одни убытки, и хотя к твоему возрасту прибавилась единица, к капиталу не прибавилось ни единого пенни. Да будь моя воля, — негодуяще продолжал Скрудж, — я бы такого олуха, который бегает и кричит: «Веселые Святки! Веселые Святки!» — сварил бы живьем вместе с начинкой для святочного пудинга, а в могилу ему вогнал кол из остролиста[1].

— Дядюшка! — взмолился племянник.

— Племянник! — отрезал дядюшка. — Справляй свои Святки как знаешь, а мне предоставь справлять их по-своему.

— Справлять! — воскликнул племянник. — Так вы же их никак не справляете!

— Тогда не мешай мне о них забыть. Много проку тебе было от этих святок! Много проку тебе от них будет!

— Мало ли есть на свете хороших вещей, от которых мне не было проку, — отвечал племянник. — Вот хотя бы и Рождественские праздники. Но все равно, помимо благоговения, которое испытываешь перед этим священным словом, и благочестивых воспоминаний, которые неотделимы от него, я всегда ждал этих дней как самых хороших в году. Это радостные дни — дни милосердия, доброты, всепрощения. Это единственные дни во всем календаре, когда люди, словно по молчаливому согласию, свободно раскрывают друг другу сердца и видят в своих ближних, — даже в неимущих и обездоленных, — таких же людей, как они сами, бредущих одной с ними дорогой к могиле, а не каких-то существ иной породы, которым подобает идти другим путем. А посему, дядюшка, хотя это верно, что на Святках у меня еще ни разу не прибавилось ни одной монетки в кармане, я верю, что Рождество приносит мне добро и будет приносить добро, и да здравствует Рождество!

К заданию 8. Прокомментируйте образ духов в «Рождественской песни в прозе» Диккенса и в рассказе Стерна «Величайший подарок». Обратите также внимание на фильм Капра «Замечательная жизнь». Как там представлен образ проводника.

Диккенс «Рождественская песнь в прозе»

<...> Последние четверть часа тянулись так томительно долго, что Скрудж начал уже сомневаться, не пропустил ли он, задремав, бой часов. Но вот до его настороженного слуха долетел первый удар.

— Динь-дон!

— Четверть первого, — принялся отсчитывать Скрудж.

— Динь-дон!

— Половина первого! — сказал Скрудж.

— Динь-дон!

— Без четверти час, — сказал Скрудж.

— Динь-дон!

— Час ночи! — воскликнул Скрудж, торжествуя. — И все! И никого нет!

Он произнес это прежде, чем услышал удар колокола. И тут же он прозвучал: густой, гулкий, заунывный звон — ЧАС. В то же мгновение вспышка света озарила комнату, и чья-то невидимая рука откинула полог кровати.

Да, повторяю, чья-то рука откинула полог его кровати и притом не за спиной у него и не в ногах, а прямо перед его глазами. Итак, полог кровати был отброшен, в Скрудж, привскочив на постели, очутился лицом к лицу с таинственным пришельцем, рука которого отдернула полог. Да, они оказались совсем рядом, вот как мы с вами, ведь я мысленно стою у вас за плечом, мой читатель.

Скрудж увидел перед собой очень странное существо, похожее на ребенка, но еще более на старичка, видимого словно в какую-то сверхъестественную подзорную трубу, которая отдаляла его на такое расстояние, что он уменьшился до размеров ребенка. Его длинные рассыпавшиеся по плечам волосы были белы, как волосы старца, однако на лице не видно было ни морщинки и на щеках играл нежный румянец. Руки у него были очень длинные и мускулистые, а кисти рук

производили впечатление недюжинной силы. Ноги — обнаженные так же, как и руки, — поражали изяществом формы. Облачено это существо было в белоснежную тунику, подпоясанную дивно сверкающим кушаком, и держало в руке зеленую ветку остролиста, а подол его одеяния, в странном несоответствии с этой святочной эмблемой зимы, был украшен живыми цветами. Но что было удивительнее всего, так это яркая струя света, которая била у него из макушки вверх и освещала всю его фигуру. Это, должно быть, и являлось причиной того, что под мышкой Призрак держал гасилку в виде колпака, служившую ему, по-видимому, головным убором в тех случаях, когда он не был расположен самоосвещаться.

Впрочем, как заметил Скрудж, еще пристальней взглядевшись в своего гостя, не это было наиболее удивительной его особенностью. Ибо, подобно тому как пояс его сверкал и переливался огоньками, которые вспыхивали и потухали то в одном месте, то в другом, так и вся его фигура как бы переливалась, теряя то тут, то там отчетливость очертаний, и Призрак становился то одноруким, то одноногим, то вдруг обрастал двадцатью ногами зараз, но лишался головы, то приобретал нормальную пару ног, но терял все конечности вместе с туловищем и оставалась одна голова. При этом, как только какая-нибудь часть его тела растворялась в непроницаемом мраке, казалось, что она пропадала совершенно бесследно. И не чудо ли, что в следующую секунду недостающая часть тела была на месте, и Привидение как ни в чем не бывало приобретало свой прежний вид.

— Кто вы, сэр? — спросил Скрудж. — Не тот ли вы Дух, появление которого было мне предсказано?

— Да, это я.

Голос Духа звучал мягко, даже нежно, и так тихо, словно долетал откуда-то издалека, хотя Дух стоял рядом.

— Кто вы или что вы такое? — спросил Скрудж.

— Я — Святочный Дух Прошлых Лет.

<...>

Скрудж робко шагнул в комнату и стал, понуриив голову, перед Призраком. Скрудж был уже не прежний, угрюмый, Суровый, старик, и не решался поднять глаза и встретить ясный и добрый взор Призрака.

— Я Дух Нынешних Святых, — сказал Призрак. — Взгляни на меня!

Скрудж почтительно повиновался. Дух был одет в простой темно-зеленый балахон, или мантию, отороченную белым мехом. Одевание это свободно и небрежно спадало с его плеч, и широкая грудь великана была обнажена, словно он хотел показать, что не нуждается ни в каких искусственных покровах и защите. Ступни, видневшиеся из-под пышных складок мантии, были босы, и на голове у Призрака тоже не было никакого убора, кроме венчика из остролиста, на которых сверкали кое-где льдинки. Длинные темно-каштановые кудри рассыпались по плечам, доброе открытое лицо улыбалось, глаза сияли, голос звучал весело, и все — и жизнерадостный вид, и свободное обхождение, и приветливо протянутая рука, — все в нем было приятно и непринужденно. На поясе у Духа висели старинные ножны, но — пустые, без меча, да и сами ножны были порядком изъедены ржавчиной.

— Ты ведь никогда еще не видал таких, как я! — воскликнул Дух.

— Никогда, — отвечал Скрудж.

— Никогда не общался с молодыми членами нашего семейства, из которых я — самый младший? Я хочу сказать — с теми из моих старших братьев, которые рождались в последние годы? — продолжал допрашивать Призрак.

— Как будто нет, — сказал Скрудж. — Боюсь, что нет. А у тебя много братьев, Дух?

— Свыше тысячи восьмисот, — отвечал Дух.

— Вот так семейка! Изволь-ка ее прокормить! — пробормотал Скрудж.

Святочный Дух встал.

— Дух, — сказал Скрудж смиренно. — Веди меня куда хочешь. Прошлую ночь я шел по принуждению и получил урок, который не пропал даром. Если этой ночью ты тоже должен чему-нибудь научить меня, пусть и это послужит мне на пользу.

— Коснись моей мантии.

Скрудж сделал, как ему было приказано, да уцепился за мантию покрепче.

<...>

Дух приближался — безмолвно, медленно, сурово. И когда он был совсем близко, такой мрачной таинственностью повеяло от него на Скруджа, что тот упал перед ним на колени.

Черное, похожее на саван одеяние Призрака скрывало его голову, лицо, фигуру — видна была только одна простертая вперед рука. Не будь этой руки, Призрак слился бы с ночью и стал бы неразличим среди окружавшего его мрака.

Благоговейный трепет объял Скруджа, когда эта высокая величавая и таинственная фигура остановилась возле него. Призрак не двигался и не произносил ни слова, а Скрудж испытывал только ужас — больше ничего.

— Дух Будущих Святых, не ты ли почтил меня своим посещением? — спросил, наконец, Скрудж.

Дух ничего не ответил, но рука его указала куда-то вперед.

— Ты намерен открыть мне то, что еще не произошло, но должно произойти в будущем? — продолжал свои вопросы Скрудж. — Не так ли, Дух?

Складки одеяния, ниспадающего с головы Духа, слегка шевельнулись, словно Дух кивнул. Другого ответа Скрудж не получил.

Хотя общество привидений стало уже привычным для Скруджа, однако эта молчаливая фигура внушала ему такой ужас, что колени у него подгибались, и, собравшись следовать за Призраком, он почувствовал, что едва держится на ногах. Должно быть, Призрак заметил его состояние, ибо он приостановился на мгновение, как бы для того, чтобы дать ему возможность прийти в себя.

Но Скруджу от этой передышки стало только хуже. Необъяснимый ужас пронизывал все его существо при мысли о том, что под прикрытием этого черного, мрачного савана взор Призрака неотступно следит за ним, в то время как сам он, сколько бы ни напрягал зрение, не может разглядеть ничего, кроме этой мертвенно-бледной руки и огромной черной бесформенной массы.

— Дух Будущих Святых! — воскликнул Скрудж. — Я страшусь тебя. Ни один из являвшихся мне призраков не пугал меня так, как ты. Но я знаю, что ты хочешь мне добра, а я стремлюсь к добру и надеюсь стать отныне другим человеком и потому готов с сердцем, исполненным благодарности следовать за тобой. Разве ты не хочешь сказать мне что-нибудь?

Призрак ничего не ответил. Рука его по-прежнему была простерта вперед.

Стерн «Величайший подарок»

— На твоём месте я бы этого не делал, — тихо произнес кто-то рядом.

Джордж раздраженно обернулся к невысокому человечку, которого никогда раньше не видел. Незнакомец был толст, уже далеко не молод, его круглые щеки розовели в зимнем воздухе, будто он недавно побрился.

— Не делал чего? — угрюмо спросил Джордж.

— То, что ты задумал.

— Откуда вам знать, что я задумал?

— Ну, много знать — это наша работа, — не смутившись, ответил незнакомец.

Джордж задумался, кем же мог работать человек, принадлежащий к самому обычному типу маленьких людей, которых и не заметишь в толпе. Если только вы случайно не встретитесь с его ярко-голубыми глазами. Такой добрый и искренний взгляд вы уже не сможете забыть. Ничто больше в нем не привлекало внимания. Он был одет в побитую молью меховую шапку и поношенное пальто, туго натянутое на большом животе. В руках мужчина держал небольшой черный саквояж. На докторский не похож — великоват, да и форму не держит. Комплект образцов торгового агента, решил Джордж с отвращением. Вероятно, парень из тех торговцев, которые шляются во круг и суют свой маленький острый нос в чужие дела.

— Похоже, будет снег, не так ли? — сказал незнакомец, оценивающе взглянув на пасмурное небо. — Будет хорошее белое Рождество. В наши дни это большая редкость, как и многое другое, — он повернулся к Джорджу. — Теперь у тебя все в порядке?

К заданию 9. Образ колоколов в рассказах Диккенса и в рассказе Стерна. Сравните описание колоколов у Дикенса и у Стерна. Зачем писатели используют этот образ?

Диккенс «Рождественская песнь в прозе»

<...>— Чепуха! — проворчал Скрудж и принялся шагать по комнате. Пройдясь несколько раз из угла в угол, он снова сел на стул и откинул голову на спинку. Тут взгляд его случайно упал на колокольчик. Этот старый, давным-давно ставший ненужным колокольчик был, с какой-то никому неведомой целью, повешен когда-то в комнате и соединен с одним из помещений верхнего этажа. С безграничным изумлением и чувством неизъяснимого страха Скрудж заметил вдруг, что колокольчик начинает раскачиваться. Сначала он раскачивался еле заметно, и звона почти не было слышно, но вскоре он зазвонил громко, и ему начали вторить все колокольчики в доме.

Звон длился, вероятно, не больше минуты, но Скруджу эта минута показалась вечностью. Потом колокольчики смолкли так же внезапно, как и зазвонили, — все разом. И тотчас откуда-то снизу донеслось бряцание железа — словно в погребке кто-то волочил по бочкам тяжелую цепь. Невольно Скруджу припомнились рассказы о том, что, когда в домах появляются привидения, они обычно влачат за собой цепи.

Тут дверь погреба распахнулась с таким грохотом, словно выстрелили из пушки, и звон цепей стал доноситься еще явственнее. Вот он послышался уже на лестнице и начал приближаться к квартире Скруджа.

— Все равно вздор! — молвил Скрудж. — Не верю я в привидения.

<...> Когда Скрудж проснулся, было так темно, что, выглянув из-за полога, он едва мог отличить прозрачное стекло окна от непроницаемо черных стен комнаты. Он зорко вглядывался во мрак — зрение у него было острое, как у хорька, — и в это мгновение часы на соседней колокольне пробили четыре четверти. Скрудж прислушался.

К его изумлению часы гулко пробили шесть ударов, затем семь, восемь... — и смолкли только на двенадцатом ударе. Полночь! А он

лег спать в третьем часу ночи! Часы били неправильно. Верно, в механизм попала сосулька. Полночь!

Скрудж нажал пружинку своего хронометра, дабы исправить скандальную ошибку церковных часов. Хронометр быстро и четко отзвонил двенадцать раз.

— Что такое? Быть того не может! — произнес Скрудж. — Выходит, я проспал чуть ли не целые сутки! А может, что-нибудь случилось с солнцем и сейчас не полночь, а полдень?

Диккенс «Колокола»

<...>— Сегодня кончается старый год, и я не намерен, в угоду вам или кому бы то ни было, переносить в новый год всякие нелады и раздоры, — сказал Тагби. (Он тоже был Друг и Отец, только весом поменьше.) — И не совестно вам переносить такие повадки в новый год? Если вам нечего делать в жизни, как только малодушничать да ссорить мужа с женой, лучше бы вам вовсе не жить. Уходите отсюда!

«Следуй за ней! До роковой черты!»

Опять старый Тоби услышал голоса духов. Подняв голову, он увидел их в воздухе, они указывали на Мэг, уходящую вдаль по темной улице.

— Она любит свое дитя! — взмолился он в нестерпимой муке. — Милые колокола! Она его любит!

— Следуй за ней! — И темные фигуры, как тучи, понеслись ей вдогонку.

Тоби не отставал от них; вот он нагнал дочь, заглянул ей в лицо. Он увидел то неистовое и страшное, что применилось к ее любви, горело в ее глазах. Он услышал слова: «Как Лилиен! Стать такой, как Лилиен!», и она еще ускорила шаг.

Ах, если б что-нибудь ее разбудило! Если бы проник в воспаленный мозг какой-нибудь образ, или звук, или запах, способный вызвать нежные воспоминания! Если б стала перед нею хоть одна светлая картина прошедшего!

— Я был ее отцом! Отцом! — крикнул старик, простирая руки к черным теням, летящим в вышине. — Смилуйтесь над ней и надо мною! Куда она идет? Верните ее! Я был ее отцом!

Но они только указали на нее и повторили: «Следуй за ней! Узнай правду от той, кто тебе всех дороже!»

Стоголосое эхо подхватило эти слова. Воздух был полон ими. Тоби словно вбирал их в себя при каждом вдохе. Они были везде, никуда от них не скрыться. А Мэг уже не шла, а бежала, и все тот же огонь пылал в ее взоре, все те же слова срывались с губ: «Как Лилиен! Стать такой, как Лилиен!»

Вдруг она остановилась.

— Хоть теперь верни ее! — воскликнул старик, схватившись за седую свою голову. — Моя дочка! Мэг! Верни ее! Отче милосердный, верни ее!

Она укутала младенца в свою рваную шаль. Горячечными руками ощупала его тельце, погладила по лицу,правила на нем убогий наряд. Прижала его к исхудалой груди, словно давала клятву никогда с ним не разлучаться. И прильнула к нему сухими губами в последнем, мучительном порыве любви.

А потом она спрятала крошечную ручонку у себя за пазухой, возле наболевшего сердца, повернула сонное личико к себе и, опять сжав малютку в объятиях, побежала дальше, к реке.

К быстрой реке, клубящейся и мутной, где зимняя ночь была мрачна, как последние мысли многих других несчастных, искавших здесь избавления. Где редкие красные огни на берегу горели угрюмо и тускло, точно факелы, освещающие путь в небытие. Где ни одно обиталище живых людей не бросало тени на глубокую, непроглядную, печальную тьму.

К реке! К этим воротам в вечность стремилась она свой бег, так же неудержимо, как воды реки стремились к морю. Тоби хотел коснуться ее, когда она сбегала к темной воде, но дикое, безумное лицо — неистовая, страшная любовь — отчаяние, презревшее все земные запреты, — пронеслось мимо него, как вихрь.

Он догнал ее. На мгновение она задержалась перед смертельным прыжком. Он упал на колени и в голос крикнул духам колоколов, парившим над ним:

— Я узнал правду! Узнал от той, кто мне всех дороже! О, спасите ее, спасите!

Он вцепился в ее платье, и платье не выскользнуло у него из рук. Произнося последние слова, он почувствовал, что к нему вернулось осязание, что он может ее удержать.

Духи колоколов не сводили с него пристального взгляда.

— Я узнал все! — вскричал старик. — Смилуйтесь надо мной в этот час, даже если я, из любви к ней, такой молодой и невинной, клеветал на Природу, на сердце матери, доведенной до отчаяния. Простите мою дерзость, Злобу и невежество, спасите ее!

Он почувствовал, что пальцы его слабеют. Колокола молчали.

— Смилуйтесь над ней! — вскричал он. — Ведь на страшный этот грех ее толкнула любовь — пусть больная любовь, но самая сильная, самая глубокая, какую только дано знать нам, падшим созданиям! Подумайте, сколько она выстрадала, если такие семена принесли такие плоды! Она была рождена для безгрешной жизни. Всякая любящая мать могла бы сделать то же после стольких испытаний. О, сжальтесь над моей дочерью, ведь она и сейчас жалеет свое дитя и только затем губит свою бессмертную душу, чтобы спасти его!

Он крепко обхватил ее. Теперь-то он ее удержит! Сила его была безмерна.

— Я вижу среди вас призрак дней прошедших и грядущих! — воскликнул старик, заметив девочку и словно черпая вдохновение в устремленных на него сверху взглядах. — Я знаю, что Время хранит для нас наше наследие. Я знаю, что придет день и волна времени, поднявшись, сметет, как листья, тех, кто чернит нас и угнетает. Я вижу, она уже поднимается! Я знаю, что мы должны верить, и надеяться, и не сомневаться ни в себе, ни друг в друге. Я узнал это от той, кто мне всех дороже. Я снова обнимаю ее. О духи, милостивые и добрые, я запомню ваш урок. О духи, милостивые и добрые, спасибо!

Он мог бы говорить еще, но тут колокола, — старые знакомые колокола, его милые, преданные, верные друзья — зазвонили в честь нового года, да так радостно, так весело и задорно, что он вскочил на ноги и разрушил тяготевшие над ним чары.

Стерн «Величайший подарок»

<...> Он торопливо спустился с холма, а увидев реку, не вытерпел и бросился бежать. Джордж с облегчением увидел, что незнакомец все еще стоит на мосту.

— С меня хватит! — выдохнул он. — Прекратите это — ведь вы меня втравили в эту историю!

Незнакомец поднял брови.

— Я втравил тебя в это! Вот это мне нравится! Твое желание исполнилось. Ты получил все, что просил. Сейчас ты — самый сво-

бодный человек на свете. Все пути разорваны. Ты можешь идти, куда хочешь. Разве можно желать большего?

— Верните все обратно — взмолился Джордж. — Верните все обратно, пожалуйста. Не только из-за меня, но и ради всех остальных. Вы не представляете, какая неразбериха царит в городе. Вы не понимаете. Я должен вернуться. Я нужен здесь.

— Я-то все превосходно понимаю, — медленно ответил незнакомец. — Я просто хотел убедиться, что ты тоже способен это понять. Тебе был дан величайший дар из всех возможных — дар жизни, право быть частью этого мира и принимать в нем участие. Но ты от этого подарка отказался.

Пока незнакомец говорил, высоко на холме зазвонил колокол, призывая горожан к рождественской всенощной. Ему вторил колокол городской церкви.

— Я должен вернуться, — сказал Джордж с отчаянием. — Вы не можете вот так просто отсечь меня от этого мира. Да ведь это убийство!

— Скорее, самоубийство, а? — пробормотал незнакомец. — Ты ведь сам все решил. Однако, так как сейчас канун Рождества — хорошо, закрой глаза и прислушайся к колоколам, — его голос стал тише. — Прислушайся к колоколам...

Джордж сделал, как ему было сказано. Он почувствовал, как холодная, влажная снежинка прикоснулась к его щеке, а потом еще и еще. Когда он открыл глаза, вокруг быстро падал снег, так быстро, что все стало расплывчатым. Маленького незнакомца нигде не было видно, как и всего остального. Снег был такой густой, что Джорджу пришлось нащупывать перила моста.

Когда он направился в город, ему показалось, что рядом кто-то сказал: «Счастливого Рождества», но колокола заглушали все звуки, и он не был в этом уверен.

Когда он добрался до дома Хэнка Биддла, то сошел с тротуара, с тревогой вглядываясь в ствол большого клена. Шрам был там, слава Богу! Он бережно прикоснулся к дереву. Надо позаботиться об этой ране — попросить садовника или что-нибудь еще. Во всяком случае, он точно вернулся обратно. Он снова стал самим собой. Может быть, это был сон, или, возможно, плавно текущая черная вода загипнотизировала его. Он слышал, что такое иногда случается.

Раздел 4. ФИЛЬМ «ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» КАК ПРОЕКТ БЛИСТАТЕЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ

В 1981 году вышел фильм «Женщина французского лейтенанта», поставленный по мотивам романа Дж. Фаулза. Однако этому предшествовали практически двенадцать лет бесплодных попыток Фаулза экранизировать свой роман. Главная проблема, с которой сталкивались режиссеры и сценаристы, заключалась в том, что книга написана одновременно и с викторианской и с сегодняшней точки зрения. Дж. Фаулз, реконструируя в своем романе викторианскую эпоху, прибегает к постмодернистскому пониманию пародии, т.е. к пастишу, который предполагает критично-ироническую оценку стилизуемого явления. Дж. Фаулз стилизует свою книгу под викторианский роман «играет» с викторианским вариантом романного жанра. Изобразить подобную точку зрения на экране было весьма затруднительно. Первоначально многие режиссеры предлагали, как это и происходит в романе, ввести в фильм персонажа, олицетворяющего автора, но в то же время и участника викторианского сюжета, как, например, Антон Вальбрук в фильме «Карусель». Однако такой вариант сценария не получил своего развития, а спустя двенадцать лет Дж. Фаулз все-таки добился согласия тех режиссеров и сценаристов, о которых мечтал. Карел Рейш и Харольд Пинтер на этот раз согласились работать над сценарием. Как и все предыдущие режиссеры и сценаристы, Рейш и Пинтер захотели осветить двойную точку зрения на роман. Однако они пошли по другому пути, который Фаулз назвал единственно возможным. Вместо того, чтобы ужимать роман в рамки 2-х часового фильма, Пинтер добавил в картину еще одну сюжетную линию, которая развивается параллельно основной. Это история взаимоотношения двух актеров: Майкла (англичанина) и Анны (американки), которые снимаются в фильме «Женщина французского лейтенанта». По сценарию Пинтера, Майкл и Анна играют двух главных героев – Чарльза и Сару. Такой композицией (фильм о фильме) Х. Пинтер соединяет викторианскую и современную точку зрения. В его фильме линии Сары – Чарльза и Анны с Майклом тесным образом переплетены. Кадры из жизни героев романа и из жизни актеров постоянно чередуются, развитие отношений между актерами идет па-

раллельно с развитием отношений между героями, которых они играют. Актеры настолько вживаются в свои роли, что начинают идентифицировать себя с ними. Как известно, экранизация – это особый, отличный от романа жанр, где упускаются и изменяются детали авторского текста. Сам Фаулз считал, что получив тех режиссеров и сценаристов, о которых он только мог мечтать, он не в праве вмешиваться в постановку фильма. Английский писатель назвал сценарий этого фильма не просто какой-то версией своего романа, а «проектом его блистательной метафоры» [4, с. 163]. Он полностью одобряет такой подход, так как считает, что переход из одного средства информации в другое нуждается именно в таком «прыжке» воображения. Фаулз считает, что чем обширнее финальная резка, тем больше можно надеется, что окончательная версия будет ближе к оригиналу. При этом в фильме присутствуют нюансы, так, например, в конце фильма Сара оказывается гувернанткой в загородном доме, когда по книге Чарльз находит ее в Лондоне; в романе именно Сэм сообщает о месте пребывания Сары, а по фильму Сара сама признается, что дала о себе знать. Некоторые моменты романа подверглись модернизации, которая несколько трансформирует первоначальную мысль автора. В первую очередь это касается поместья Винзиетт. В основе романа Дж. Фаулза лежит противопоставление подлинного (т.е. английского) – симулятивному (т.е. британскому). В романе «Женщина французского лейтенанта» воплощением подлинного является живописное поместье Винзиетт, эмблематическое изображение «зеленой Англии». В художественном мире Дж. Фаулза «зеленая Англия» – это квинтэссенция понятия «английскости» [Фаулз, с. 145]. Этот образ апеллирует к английской сельской местности (country-side), так как буквально словосочетание «зеленая Англия» означает английский изумрудный ландшафт. В своем эссе «Быть англичанином, а не британцем» (1964) Дж. Фаулз перечисляет основные характеристики «зеленой Англии»: «зелень, вода, плодородие, неопытность, это больше весна, чем лето» [Фаулз, с. 158]. Эти свойства английской сельской местности повторяют характеристики «приятного места» (locus amoenus), т.е. в художественном мире Дж. Фаулза сельская Англия обретает черты идиллической страны Аркадии. В романе Фаулза с поместьем Винзиетт связан поворотный момент в судьбе героя и его самоидентификация. Только тут он может осознать, кем он является на самом деле, пони-

мает, что они с дядей не разные люди, как ему казалось, а принадлежат к одному «племени» – поместным аристократам. Только потеряв Винзиэтт, Чарльз начинает сомневаться в правильности своей женитьбы. Он понимает, что в лице его невесты Эрнестины и ее отца выражена угроза всему поместному укладу жизни (отец Эрнестины предлагает Чарльзу заняться коммерцией – делом недостойным настоящего английского джентльмена). По роману, вернувшись в Лайм, он по-новому смотрит на свою невесту, видит в ней то, чего раньше не замечал. Он понимает, что она навсегда останется дочерью суконщика с «лондонскими повадками» и почти «полным отсутствием интереса к сельской жизни». Испытывая ощущение невыносимой утраты, он изменяет своему первоначальному плану и едет в гостиницу «Корабль» к Саре. В фильме о поместье Винзиэтт вообще не упоминается. Вместо этого Карел Рейш и Харольд Пинтер сосредоточили свое внимание на живописном городке Лайме, который по функции заменяет Винзиэтт. Изображению леса Лайма уделяется значительное внимание. Именно в нем происходят встречи Чарльза с Сарой, именно в этом лесу герой осознает разницу между подлинным и симулятивным. В фильме ярко подчеркивается, что подлинный английский мир, воплощенный в городке и его окрестностях, противостоит симулятивному Лондону с его грязными улицами и громадным ревущим заводом Фримена (отца Эрнестины – невесты Чарльза). Понятие «живописное» не случайно возникло на английской почве, откуда было перенесено в другие языки. В его основе лежит типично английский пейзаж. Пинтер, как истинный англичанин, исключив из сценария Винзиэтт, заменяет его красочным и подробным изображением окрестностей Лайма, всецело воплощая мысль Фаулза о том, что только в природе проявляются истинные качества англичан, только «среди деревьев» в сельской местности можно понастоящему понять и узнать человека. Именно поэтому Харольд Пинтер центральным местом действия своего сценария выбирает провинциальный Лайм, где Чарльз сталкивается с подлинной естественностью в лице Сары. Характерно, но по фильму Чарльз делает предложение Эрнестины именно в живописном «подлинном» Лайме, хотя, как известно, в романе это происходит в Лондоне. Однако, если встречи с Сарой и осознание героя самого себя происходят в Верской пустоши, в живописной местности Лайма, то предложение Эрнестины принимает в искус-

ственном саду, который со всех сторон огорожен окнами. Это показательный факт, так как Фаулз в своем романе никогда не изображает Эрнестину на природе, только в салонах Лондона или в доме ее тетушки в Лайме, где весь ее наряд, ее поза, свет и обстановка в комнате тщательно обдуманы для произведения нужного впечатления. Фильм Рейша дает очень четкое представление об этих двух героинях. Сара всем своим видом, своими поступками противопоставляется невесте Чарльза. В фильме дается облик Сары как естественной бунтарки. Она – Робин Гуд в юбке – слишком независима, чтобы жить с несправедливостью или сносить ее. Мерил Стрип (актриса, играющая Сару) очень ярко иллюстрирует мысль Фаулза. С точки зрения Джона Фаулза, Робин Гуд живет в каждом истинном англичанине. Это человек, который, встав перед выбором – смириться с несправедливостью или уйти в лес, выбирает последнее. «Уход в лес» предполагает «уход в сторону», в безопасное место под деревьями для того, чтобы собраться с мыслями и восстановить справедливость. Фаулз считает, что для истинного англичанина природа является безопасным местом, откуда он может наблюдать несправедливость современного мира. В фильме Сара, олицетворяющая эту идею, практически всегда изображается на лоне природы. Столкнувшись с непониманием, Сара предпочитает «уйти в сторону», сознательно обрекая себя на одиночество. В экранизации романа этот «уход в сторону» имеет прямое значение – Сара ищет спасение в природе. Только в лесу она раскрывается, чувствует себя как дома. В фильме Рейша это выражается с помощью ее волос, которые Сара распускает только в лесу. Живя у миссис Поултни, Сара всегда носит тугую прическу. Этим жестом Карел Рейш подчеркивает мысль Фаулза о том, что Сара ведет как бы две жизни: одна проходит на глазах у «ноттингемского шерифа» – в данном случае это миссис Поултни и ее окружение. При них Сара молчалива, отвечает односложно. Другая жизнь «проходит с Робинсом, под деревьями» [Фаулз, с. 157], т.е. на лоне природы, где раскрываются истинные чувства героини, проявляются ее подлинные черты характера. Только в лесу она чувствует себя свободной. Интересен финал фильма. Как известно, в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта» три финала, которые можно условно назвать викторианским (когда Чарльз возвращается к Эрнестине), беллетристическим (герой обретает Сару и дочь) и экзистенциальным

(когда Чарльз в поисках себя уезжает в Америку). С точки зрения постмодернизма, все три варианта финала являются равноправными, а сам писатель оставляет право читателям решать и выбирать предпочтительный для себя вариант. В фильме, кажется, что сценарист изобразил лишь один вариант, исключив при этом остальные. В фильме изображается счастливая развязка – Чарльз обретает Сару и вместе с ней уплывает вдаль на лодке. Думается, Х. Пинтер прав, исключив из сценария викторианский вариант романа, поскольку сам Фаулз в главе 45 говорит о том, что первый финал – где Чарльз женится на Эрнестине – это всего лишь выдумка, неправда и автор удивился бы, если бы читатели поверили в него. Что касается остальных двух вариантов романа, то они, на первый взгляд, кажутся равноправными, однако это не так. Финал, где Чарльз обретает Сару, по словам А. Долинина, слишком сильно отдает литературной условностью, чтобы считаться истинным. По этой причине он и получает такое название как беллетристический. Видимо, именно поэтому подобным финалом заканчиваются съемки фильма «Женщина французского лейтенанта» в картине Пинтера. Однако, подлинный финал, где Чарльз в поисках себя уезжает в Америку, в фильме заменяется. Заканчивается картина Рейша праздником, посвященным окончанию съемок, все довольны и счастливы, танцуют и веселятся. Актеры Майкл и Анна договорились о том, чтобы пораньше уйти с праздника и побыть вместе. Анна покидает танцевальный вечер первая, якобы для того, чтобы подождать Майкла. Однако, когда Майкл приходит на место свидания, он только слышит звук отъезжающего автомобиля. Подбежав к окну, он под воздействием переживаний своего героя, которые так похожи, так переплетены с его собственными, неосознанно вместо имени Анна кричит «Сара!». Такой финал отношений между актерами Майклом и Анной символизирует последний вариант романа Фаулза, где Сара отказывается от Чарльза и остается непостижимой загадкой для него. Таким образом, фильм, снятый по роману Фаулза, с одной стороны, практически соответствует логике романа, а с другой, картина Пинтера переосмысливает и трансформирует книгу Фаулза. Именно по этой причине писатель назвал этот фильм не одной из версий своего романа, а проектом блистательной метафоры, считая, что когда-нибудь по этому фильму смогут написать отдельную книгу.

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочтите романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта»
2. Посмотрите одноименный фильм Пинтер.
3. Изучите материалы, представленные к занятию.
4. Законспектируйте статью Дж. Фаулза «*быть англичанином, а не британцем*» (<https://lit.wikireading.ru/31572>)
5. Сопоставьте фильм с романом Фаулза, объясните, почему режиссер полностью отказался от поездки Чарльза в Винзиетт, а добавил сцены из Лайма?

Вопросы для обсуждения:

1. Принцип создания фильма Пинтера. Как Пинтер решает проблему с изображением викторианской и современной культуры?
2. Объясните добавление линии современных актеров в фильме. Насколько это оправдано на ваш взгляд, докажите.
3. Образ Сары в книге Дж. Фаулза и в фильме Пинтера. Что добавляет Пинтер к образу Сары в своем фильме?
4. Прокомментируйте финал фильма и книги «Женщина французского лейтенанта».
5. Понятие Робин Гуд по Фаулзу.
6. Понятия «Я» и «Другой» по мысли Лехциер. Как это проявляется в романе Дж. Фаулза.

Список рекомендуемой литературы:

1. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона / А. Долинин // Женщина французского лейтенанта / Дж. Фаулз. Л., 1985. С. 3–17.
2. Фаулз Дж. Быть англичанином, а не британцем / Дж. Фаулз // Кротовы норы. М., 2004. С. 143–159.
3. Фаулз Дж. Англия Томаса Харди / Дж. Фаулз // Кротовые норы. М., 2004. С. 361–378.
4. Фаулз Дж. Экранизация романа «Женщина французского лейтенанта» / Дж. Фаулз // Кротовые норы. М., 2004. С. 160–176.

5. Fowles J. The French lieutenant's woman [Электронный ресурс] / J. Fowles. – URL: <http://www.fb2pdf.com/>.

Материалы к занятию.

Склизкова Т.А. Образ Аркадии в английском романе XX века

Во второй половине XX века появляются новые формы существования национального мифа. Это связано с тем, что английское общество становится мультикультурным, и, соответственно, все более сложным и запутанным становится понятие «английскость». Свою роль играет и характерное для постмодернизма представление об истории как о «сфабрикованном» проекте. Эти тенденции существенно усиливаются на рубеже XX–XXI веков.

Однако мифологизированный образ Англии как Аркадии сохраняет свое значение. Об этом свидетельствует «возрождение» романа об усадьбе, зафиксированное в современной британской прессе. Писатель и журналист Блек Моррисон, анонсируя одиннадцатое июня 2011 года в газете «Гардиан» новое произведение в этом жанре, говорит о неуклонно нарастающем на протяжении второй половины XX – начала XXI веков интересе. В подтверждение он цитирует Ивлину Во. В предисловии к роману «Возвращение в Брайдсхед» (1959) Во писал: «Весной 1944 года было невозможно предвидеть культ английской усадьбы, который имеет место сегодня». С тех пор популярность темы многократно возросла: «[Во] был бы еще больше изумлен, если бы обнаружил, что романы об английской усадьбе чрезвычайно востребованы в последние годы. Среди них “Остаток дня” Кадзуо Исигуро (1989), “Искушение” Иэна Макьюэна (2001), “Маленький незнакомец” Сары Уотерс (2009). В следующем месяце появится еще одно заметное дополнение к написанному в этом жанре, роман Аллена Холлингерста “Дитя незнакомца”...». Обозначенная тенденция наглядно свидетельствует о том, что образ Аркадии затрагивает самую сердцевину английской национальной жизни, представляет комплекс понятий, без которого невозможна «английскость».

В конце XX века происходит осознанное конструирование «национального воображаемого» в рамках игровой постмодернистской эстетики. В то же время, как показывает в своей работе Л.Ф. Хабибуллина, концепция «английскости» строится на основе демифоло-

гизации и ремифологизации уже существующих компонентов национального мифа. Эта двойственность приводит к трансформации образа Аркадии в английском романе. С одной стороны, миф об Аркадии обретает новую жизнь в жанре исторического романа о национальном прошлом, с другой стороны, обнажаются механизмы его конструирования в литературе, происходит «деконструкция» образа.

В литературе XX века выделяют несколько типов организации повествования (нарративов), которые позволяют реализовать игру с национальным мифом, в частности, исторический и утопический/антиутопический нарративы, которые, как указывает Л.Ф. Хабибулина, уже на ранних этапах развития английской литературы оказывались формами, в рамках которых развивалась национальная проблематика.

Наиболее привлекательными темами для исторического нарратива являются артуровский миф, елизаветинская эпоха и – позже – викторианская эпоха. В романах, посвященных викторианской эпохе, историческая проблематика становится поводом для достраивания или переосмысления тех концепций и концептов, которые составляют национальный миф. Одной из первых форм игры с историческим жанром, в рамках которого переосмыслиется национальная проблематика, является стилизация викторианского романа.

В сознании англичанина второй половины XX века в связи с обострившимся чувством ностальгии по былому могуществу Великобритании викторианская эпоха мифологизируется и идеализируется. Это приводит к тому, что, викторианская литература, по мысли О.А. Толстых, становится «огромным прецедентным текстом для творчества современных английских писателей». Викторианские ценности, викторианская мода, викторианский склад ума, викторианское понятие «джентльмен», – все это реконструируется в романах английских постмодернистских писателей конца XX века (П. Акرويد, А. Байетт, Д.Лодж, Г. Свифт, С. Уотерс). Что касается А.С. Байетт, то сразу в нескольких ее романах местом действия является викторианская Англия. В романе «Обладать» повествование ведется в двух временных пластах: 80-е годы XX века и 50-е годы XIX века. В «Морфо Евгении» А.С. Байетт воссоздает атмосферу жизни викторианского особняка со всеми его традиционными составляющими – упорядоченной жизнью, многодетным семейством и многочисленными обитателями.

Викторианский текст становится «надтекстовым образованием» для современных английских неовикторианских романов.

Роман Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» («The French lieutenant's woman», 1969) является практически первым неовикторианским произведением (если не считать роман Дж. Рис «Широкое Саграссово море»), стоящим у истоков «переписывания» викторианской прозы. Дж. Фаулз обращает свой взгляд в викторианское прошлое и переосмысливает его самый влиятельный миф – миф о поместном доме.

Реконструируя в своем романе викторианскую эпоху, Дж. Фаулз прибегает к пародии в постмодернистском понимании, т.е. к пастишу, который Брайн Волл определяет как «имитацию стиля другого исторического периода». Пастиш предполагает критично-ироническую оценку стилизуемого явления.

Дж. Фаулз стилизует свою книгу под викторианский роман и, подражая языку викторианских писателей, «играет» с викторианским вариантом романного жанра. По замечанию Питера Вульфа, «Женщина французского лейтенанта» – не копия викторианского романа, а «заимствование его формы», Дж. Фаулз имитирует стиль викторианской эпохи, оценивая викторианский роман как явление жанровое.

В основе романа «Женщина французского лейтенанта» лежит противопоставление подлинного, т.е. английского, симулятивному – британскому. Мотив подлинности изначально является одной из важных характеристик Аркадии. В мифопоэтическом сознании простота и архаическая примитивность реальной Аркадии, когда человек еще находился в единстве с природой, ассоциируется с Золотым веком, который эпикурейцы трактовали как миф о простоте, естественности и беззаботности. Жизнь в Аркадии в гармонии с природой уже с античных времен означает истинное, настоящее, естественное состояние, от которого человек в последствие отошел в связи с развитием городов. Эта жизнь, возможная только на лоне природы и в гармонии с ней, противопоставляется цивилизации и, начиная с «Идиллий» Феокрита, становится мечтой горожанина о деревне.

Во второй половине XX века мотив подлинности становится одним из центральных в понимании Аркадии. В романе Дж. Фаулза воплощением подлинного является живописное поместье Винзиэтт, эмблематическое изображение «зеленой Англии» (Green England). В ху-

дожественном мире Дж. Фаулза «зеленая Англия» – это квинтэссенция понятия «английскости». Этот образ апеллирует к английской сельской местности (country-side), так как буквально словосочетание «зеленая Англия» означает английский изумрудный ландшафт. В своем эссе «Быть англичанином, а не британцем» (1964) Дж. Фаулз перечисляет основные характеристики «зеленой Англии»: «зелень, вода, плодородие, неопытность, это больше весна, чем лето» (перевод И. Бессмертной и И.Тогоевой). Эти свойства английской сельской местности повторяют характеристики «приятного места» (locus amoenus). В художественном мире Дж. Фаулза Англия обретает черты Аркадии.

Не последнюю роль в этом играет мотив отделенности от всего остального мира, избранности. В эссе Дж. Фаулз подчеркивает, что англичанам свойственно понимание их мира как самого лучшего: для них этот мир – «далеко не самый худший из всех возможных миров» (перевод И. Бессмертной и И.Тогоевой). За этой фразой скрывается понятие «мейозис», которое в переносном значении обозначает ироническую недоговоренность, когда положительное утверждение облекается в форму отрицания, т.е. в форму чего-то противоположного. Дж. Фаулз считает, что англичане многого достигли в этом искусстве. Называя свой мир далеко не самым лучшим, они имеют в виду, что он самый лучший из всех возможных. Эту черту национального характера комментирует Дж. Паксман: англичане верят в то, что они богоизбранная нация, ведь «всем известно, что Бог – англичанин». На протяжении веков эта вера укреплялась. В романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» специфический английский мир, воплощенный в поместье Винзиэтт, оказывается единственно подлинным, именно с ним связывает Дж. Фаулз истинное понимание «английскости».

Роман имеет жанровые черты романа об усадьбе (country-house novel). В частности, поместье Винзиэтт играет в повествовании более важную роль, чем это может показаться вначале. С Винзиэттом связан поворотный момент в судьбе героя и его самоидентификация, хотя поместье и описывается всего в одном эпизоде романа, где наделяется всеми признаками «приятного места». Как в романах об усадьбе, поместье в романе Дж. Фаулза выступает символом мирной подлинной жизни на лоне природы и безоблачного золотого века. Винзиэтт увиден глазами главного героя романа – Чарльза Смитсона, – который

уверен, что дядя вызвал его, чтобы сделать хозяином поместья. Подъезжая весенним солнечным днем к поместью, герой останавливает взгляд на группах старых деревьев, «каждое из которых носило свое нежно любимое название: Посадка Карсона, Курган, Десяти Сосен, Рамильи (деревья, посаженные в честь этой битвы), Дуб с Ильмом, Роща Муз» («the clumps of old trees — each with a well-loved name, Carson's Stand, Ten-pine Mound, Ramillies (planted in celebration of that battle), the Oak-and-Elm, the Muses' Grove»). Названия деревьев подчеркивают их значимость и важность для хозяев, указывают на приверженность хозяев к консерватизму, который сочетался с глубокой эмоциональной привязанностью к дому и саду. Сэр Роберт при объяснении с племянником, смотрит в окно, как бы ища поддержку в природе, пытаясь найти нужные слова у своих зеленых лугов. Описывая достоинства своей невесты, он обращается к помощи парка и сравнивает ее с породистым вязом. Такое отношение к природе дает ощущение связи между прошлым и настоящим, является гарантией стабильности в меняющемся мире. Объясняя эту связь с прошлым, Ричард Гальенн в эссе «Английская сельская местность» говорит о том, что сельская местность это не просто природное творение, а результат длительного сотрудничества человека и природы. Каждое поколение веками трудилось над тем, что сейчас мы называем сельской местностью. Р. Гальенн считает, что Старые английские деревни (Old English Village) несут на себе отпечаток истории, прошлых традиций. Эта деревенская местность со старинными усадьбами и их красивыми парками, садами передает ощущение гармонии, которая способствует индивидуальному развитию человека. И в этом их разительное отличие от Новых английских деревень (New English Village), где очарование принимает примитивную форму, а индивидуальность человека проявляется в его умении правильно распланировать территорию своего поместья.

Старинное поместье Винзиэтт представляет собой подлинное доказательство взаимосвязи человека и природы. В то же время для Чарльза и его дяди оно воплощает саму Англию. Чарльз, глядя на поместье, чувствует, что оно как будто «полнится любовью к нему» («in his view of the domain came that day also, or so he felt, from love of him»). Мысль о том, что он скоро по-настоящему будет владеть Винзиэттом, пробуждает у героя «невыразимое ощущение счастливой

судьбы и правильного порядка» («ineffable feeling of fortunate destiny and right order »). Чарльз внезапно ощущает, что он и Винзиэтт составляют одно целое, у них общая история и общая гордость. В эти минуты дом становится для него центром существования, чем-то особенным, сокровенным, «соединением вечных ценностей и мира повседневного, материальной реальности», «символическим воплощением семейных ценностей».

Прекрасная аркадная природа Винзиэтта становится для Чарльза символом мировой гармонии. В поместье у героя появляется ощущение утопического порядка. При взгляде на парк, окружающий дом, Чарльзу приходит в голову, что его путанные отношения с Эрнестиной и Сарой, которые просто невозможно разрешить в городе, здесь могут быть легко улажены. Он представляет, как хорошо они трое могли бы устроить в этом месте свою жизнь, наполненную радостью и гармонией.

Ощущение порядка соединено с покоем, который испытывает Чарльз при взгляде на необъятные весенние луга Уилтширских холмов. Английский ландшафт, по мысли Дж. Паксмана, отличается от всех прочих тем, что он дает душевное удовлетворение. Эту характерную для англичан мысль выражает дворецкий Стивенс из романа К. Исигуро «Остаток дня» («the Remain of the Day», 1989). Описывая английский пейзаж, он замечает, что в этом ландшафте отсутствует театральность, ему свойственна безмятежность и сдержанность. В романе Дж. Фаулза «буколический покой» Чарльзу Смитсону суждено познать только в Винзиэте, в городе его ждет хаос и ощущение путаницы жизни.

Подлинности сельской Англии в романе противостоит, как и в романах об усадьбе в целом, неподлинность Лондона, который, также как и Винзиэтт, увиден глазами главного героя. Если в Винзиэте к Чарльзу возвращается ощущение спокойствия и умиротворенности, то в Лондоне ни о каком покое речь не идет. Город показан как очень шумное место, где «два шарманщика играли наперебой, заглушая друг друга», а третий музыкант еще громче «бренчал на банджо» кричали продавцы горячей картошки, улица была запружена каретами, а от уличной пробки было гораздо больше шума, чем даже спустя сто лет. Жизнь Лондона, который изображен как сердце индустриальной Англии, является для писателя симулятивной, не подлинной, не

настоящей. Недаром, Чарльз, глядя на людей, существующих в этой безостановочной толчее, думает, что он находится в театре за кулисами, откуда наблюдает очень людную сцену. Глядя на грязный и шумный город, Чарльз осознает, что такое место не может быть подлинным символом Англии. Мысль, выраженная Дж. Фаулзом, бытует в национальном самосознании с XIX века. Дж. Паксман свидетельствует, что англичане остро ощущают «уродство» Лондона, он не может воплощать собой сердце Англии, оно находится в сельской местности.

Стремительный Лондон является яркой оппозицией Винзиэтту, который олицетворяет мир прекрасного «остановившего мгновения», мир вневременной Аркадии. На это указывают часы, висящие на конюшне, на которых время как будто замерло, и «зеленые сегодня тихо выливались в зеленые завтра» («green today's flowed into green tomorrow's»). Единственным реальным временем в поместье является солнечное. Эти часы символ своеобразной аркадной вечности, незыблемых прошлых ценностей и традиций, которые существовали на протяжении многих веков. Чарльз, гуляя по Лондону, понимает, что прекрасный дворянский мир уходит в прошлое, так как оказывается нежизнеспособен, и вместо него появляются все новые и новые, «более гибкие, более приспособленные формы жизни».

В Лондоне царят коммерция и торговля, а людей, живущих там, Дж. Фаулз называет ястребами, которые «мечут глазами в поисках добычи». Ярким воплощением новых ценностей является сияющий, как золотой дворец, магазин мистера Фримена. Чарльз, дойдя до Оксфорд-стрит, увидел здание магазина во всем его многоярусном великолепии, зеркальные витрины и кричащих расцветок ткани. Герою кажется, что чрезмерно яркие расцветки тканей «отравляли» («stain») воздух вокруг. Окрашенные анилиновыми красителями, этим символом нового века, «нагло-вызывающие» ткани олицетворяют пошлость, вульгарность буржуазного общества, к которому принадлежит мистер Фримен. В них есть что-то, глубоко чуждое «английскости». Чарльз ощущает, что магазин представляет индустриальный Лондон, он кажется герою «громადной машиной» («a great engine»), «чудищем» («behemoth»), которое готово поглотить всех, кто «посмеет приблизиться». В романе Дж. Фаулза магазин Фримена воплощает симуляцию Аркадии как «денежного рая». Чарльз отказывается от

этого совершенно нового земного рая, не способного заменить Винзиэтт. В отказе Чарльза сказывается его благородное происхождение, так как деньги не могут быть целью жизни для настоящего джентльмена. Если для лондонцев главное это «инстинкт собирательства», то для подлинного английского дворянина деньги не играют решающей роли даже при выборе спутницы жизни. Истинный дворянин Чарльз понимает, что как только он переступит порог этого магазина, он перестанет быть самим собой, погибнет. Герой сравнивает себя с ежом, в колючках которого он заметил «целый рой потревоженных блох». Единственное, что ему остается в этом мире – это «прикинуться мертвым» и «ощетинить иголки своих легко уязвленных аристократических чувств». Именно в Лондоне Чарльз осознает, что свобода, верность себе и Винзиэтт нераздельны в его жизни. Он «потерял в реальности свободу – также как и потерял Винзиэтт» («he had in *reality* lost it [freedom]—it was like Winsyatt»), – пишет Дж. Фаулз. Таким образом, подлинная «английскость» в романе Дж. Фаулза воплощается в образе поместья Винзиэтт, который представляется собой Аркадию для героя.

С поместьем Винзиэтт связан мотив самоидентификации героя. Только тут он может обрести стержень жизни, который потерял, понять, кем он является на самом деле. В романах об усадьбе дом несет информацию о своих обитателях, является в некотором роде продолжением характеристики героя. Так, например, в романах Дж. Остин, к которым восходит жанр романа об усадьбе, дом имеет решающее значение и раскрывает лучшие качества своего хозяина. Элизабет, героиня романа «Гордость и Предубеждение» (1813), глядя на Пемберли, впервые проникается невольным восхищением и уважением к хозяину поместья – мистеру Дарси. У нее даже возникает сожаление, что она отказалась выйти за него замуж. Сходным образом Эмма из одноименного романа Дж. Остин, понимает, что Денуэллское аббатство является отражением лучших качеств мистера Найтли. Она чувствует «возрастающее уважение» («*increasing respect*») к дому и соответственно к хозяину поместья. А.Н. Веселовский называл это литературное явление «психологическим параллелизмом». Человек, усваивая образ внешнего мира, переносит на природу свое собственное ощущение жизни.

В романе Дж. Фаулза Винзиэтт определяет основные черты своих владельцев – английских джентльменов, хотя Чарльз считает, что они с сэром Робертом слишком разные люди и у них разные предпочтения. Сэр Роберт принадлежит к настоящим поместным дворянам, для которых жизнь в поместье – это охота и верховая езда. Он с неудовольствием замечает, что Чарльз, если и приезжает в Винзиэтт, то большую часть времени проводит в библиотеке, куда дядя и не заглядывает. Или же, взяв с собой геологический молоток, племянник уходит искать окаменелости. С точки зрения сэра Роберта, пешие прогулки, сидение в библиотеке – неподобающее занятие для джентльмена. В деревне джентльмену «подобало держать в руках только ружье или хлыст». Чарльз всем своим поведением – предпочтением, отдаваемым пешим прогулкам перед верховой ездой, отказом убивать животных на охоте, восхищением либералами, а не консервативной политикой тори – подчеркивает свое отличие от дяди. Он считает, что если и вступит во владение Винзиэттом, а он не очень-то и стремится к этому, то будет вести отличную от дядиной жизнь. Недаром он без раздумий разрешает Эрнестине после женитьбы переделать в Винзиэтте все, что она захочет. Чарльз ощущает себя человеком нового времени: агностиком, увлеченным наукой, оставившим в прошлом традиционные занятия истинного поместного дворянства.

Однако настоящим современным человеком является отец невесты Чарльза – мистер Фримен. В романе он противостоит истинному английскому джентльмену – сэру Роберту. С мистером Фрименом связан мотив симулятивности, так как он, презирая в душе всех аристократов, считая их бездельниками и трутнями, пытается походить на них в образе жизни. В викторианскую эпоху разбогатевшие буржуа вкладывают огромные деньги в земельные владения, и не потому что, что им хочется быть поближе к природе, а только для того, чтобы иметь достойный загородный дом. Для викторианцев загородный дом – это мерило их материального благополучия, показатель их положения в обществе, их престижа. Именно поэтому практически все эти новомодные дома были похожи на дорогие отели. Этот мотив есть в романе Г. Уэллса «Тоно-Бенге». Мистер Эдуард Пондерво решает построить огромный дом, в котором он смог бы комфортно разместиться. Этот дом на Кресс-хилл так и не был достроен из-за амбиций мистера Пондерво, который все время вносил различные коррективы.

Эдуард Пондерво, бывший сельский аптекарь, желал, чтобы к дому пристроили как можно больше башенок, дополнительных комнат, поэтому его дом все разрастался и разрастался. Этот дом для него являлся символом богатства, показателем его положения в обществе. Мистер Фримен также построил себе солидный загородный дом в графстве Саррей, но в отличие от настоящего джентльмена сэра Роберта, который проводит всю свою жизнь в Винзиэте, в гармонии с природой, он не живет в этом доме. Мистер Фриман лишь пытается создать впечатление, что он только работает в Лондоне, а жить предпочитает за городом. Фримен не испытывает дворянской необходимости жить на лоне природы, он не ощущает связи с домом, он просто не знает, что там делать. Именно поэтому в этом доме живут его жена и дочь, а он сам приезжает туда лишь на выходные и то, только в летнее время. Этот загородный дом ему нужен, чтобы подтвердить свое высокое положение в обществе, это показатель прогресса, которого он достиг. Мистер Фримен, в отличие от сэра Роберта, человек дела, добившийся собственными силами определенных высот. Главное для него это активная жизнь. Прогуливаясь около своего магазина, он вдруг видит совершенно по-новому оформленную витрину. Мистер Фримен сразу же откладывает прогулку и идет в магазин, чтобы немедленно приступить к действию. Для начала он узнает, что это Сэм сделал уникальную витрину, затем он велит прибавить Сэму жалование, а после решает оформить все витрины в этом же духе. Мистер Фримен не проходит мимо, когда понимает, что можно заняться делами, которые приведут к улучшению его торговли. Удел же помещного дворянства – «блаженное ничегонеделание», их жизнь протекает в «темпе адажио» мере того, как «заполняются бесконечные анфилады досуга». Во всем облике мистера Фримена нет ничего от истинного дворянина. Приобретя внешние атрибуты дворянской жизни, он лишь старается создать видимость, что живет жизнью аристократов. Для него казаться джентльменом стало «делом его жизни», это ему нужно для его бизнеса. В своем эссе «Англия Томаса Гарди» (1984) Дж. Фаулз указывает, что в викторианскую эпоху буржуа уничтожают вековую дворянскую традицию проживания в сельской местности, заменив ее лишь внешними атрибутами, не заботясь о внутреннем наполнении.

Благодаря таким людям, как мистер Фримен, «перекраивается» само понятие «поместного дворянина». Это интуитивно чувствует сэра Роберт, недовольный невестой Чарльза. После разговора с дядей, который сообщает о своей женитьбе (что серьезно меняет судьбу главного героя), Чарльз начинает сомневаться в правильности своего выбора. Он осознает, что дядя понимает суть происходящего гораздо лучше, чем он думал, в лице Эрнестины (и соответственно, ее отца) для сэра Роберта выражена угроза всему помещному укладу жизни. Эта «новомодная женщина» не понравилась сэру Роберту, потому что она навсегда останется дочерью суконщика с «лондонскими повадками» и почти «полным отсутствием интереса к сельской жизни». Дяде Чарльза, который столько времени посвятил «выведению племенного скота», она, как пишет Дж. Фаулз, кажется лишь «жалким пополнением чистопородного стада Смитсонов» .

После разговора с дядей, Чарльз по пути в Лайм погружается в «ледяную атмосферу унылого самоанализа». Он начинает обвинять Эрнестины в потере Винзиэтта, у него даже проскальзывает мысль о том, что лучше бы он никогда не встречал свою невесту. Чарльз начинает осознавать, какая пропасть лежит между ним и такими людьми, как Фримены. Приехав в Лайм, он по-новому смотрит на свою невесту, как будто это чужой ему человек. Он замечает в ней многое такое, чего бы ему не хотелось видеть в своей жене. Он даже говорит доктору Грогану, что не создан для семейной жизни.

Однако, Чарльз окончательно понимает, что у них совершенно разные уклады жизни, разные представления только в разговоре с мистером Фрименом. Узнав о том, что Чарльз лишился Винзиэтта, мистер Фримен предлагает жениху своей дочери заняться коммерцией – делом, недостойным английского джентльмена. В этот момент Чарльз чувствует себя дворянином, которому «не пристало заниматься ремеслом торгаша». Вот когда становится ясно, сколь поверхностно увлечение Чарльза либерализмом. Век «великих свершений», оказавшийся веком «Потребителя, Покупателя, Клиента», требует от него активного действия – «отработать женино приданое». Вульгарность этого предложения глубоко возмущает Чарльза.

Дж. Фаулз описывает чувства своего героя после разговора с мистером Фрименом в терминах пейзажа, так как истинный англичанин в трудную минуту всегда обращается к английскому лесу своей

души: «Вся его прошлая жизнь вдруг представилась Чарльзу как приятная прогулка по живописным холмам; теперь же перед ним простиралась бескрайняя равнина уныния» («It was to Charles as if he had traveled all his life among pleasant hills; and now came to a vast plain of tedium»). У него вызывает отвращение «новейший вкус», в котором оформлен дом Фрименов: «Внезапно он испытал острую вспышку любви к Винзиэтту с его “дурацкими” старыми картинами и мебелью» («He had, with an acute unexpectedness, a poignant flash of love for Winsyatt, for its “wretched” old paintings and furniture»). В этот момент разница между двумя укладами жизни видится герою разницей между подлинным и поддельным, как поддельны «свежепозолоченные коринфские колонны» в доме Фрименов.

Разговор с мистером Фрименом играет очень важную роль в выборе, совершенном героем. В глубине души Чарльз знает, что пытаясь выполнить свой долг перед невестой, не только потеряет лучшую часть своего прошлого, но и не сможет сохранить свою личность, спасти свой мир, быть верным истинной «английскости», т.е. быть независимым, «непретенциозным, неимперским – иными словами, не-британским». Испытывая чувство «невозвратимой потери», он изменяет своему первоначальному плану и едет в «Корабль» к Саре.

Разница между Чарльзом и сэром Робертом, с одной стороны, и мистером Фрименом, с другой стороны, заключается еще и в том, что Фримен выражает дух «красно-бело-синей Британии», а главный герой и его дядя – истинные англичане, представители «зеленой Англии». В эссе «Быть англичанином, а не британцем» Фаулз дает определение этим двум понятием: «Британец периода расцвета всей душой верил, что Британия есть и должна быть сильнее любой другой страны мира», а главная мечта для англичанина жить в самой справедливой стране. Фаулз называет расщепленность английской мысли между «зеленой Англией» и «красно-бело-синей Британией» «Великой Английской Дилеммой».

«Зеленой Англии» принадлежит Справедливый Разбойник – Робин Гуд, который живет в каждом истинном англичанине. Это человек, который, встав перед выбором – смириться с несправедливостью или уйти в лес, выбрал последнее. «Уход в лес» предполагает «уход в сторону», в безопасное место под деревьями, для того, чтобы собраться с мыслями и восстановить справедливость. Для истинного ан-

гличанина природа является безопасным местом, откуда он может наблюдать несправедливость современного мира. Дж. Фаулз называет англичан «природными распространителями справедливости».

Чарльз Смитсон предстает в романе истинным англичанином, Справедливым Разбойником – Робин Гудом, который совершает «уход в лес». «Уход в лес» («уход в сторону») предполагает способность «держат лицо». Чарльз как истинный англичанин и джентльмен в любой ситуации умеет «держат лицо». Узнав о том, что Винзиэт больше ему не принадлежит, он чувствует себя «побитым и униженным», однако тут же «берет себя в руки» и поздравляет дядю с предстоящей свадьбой. Исследователи национальной концептосферы связывают это свойство английского характера с концептом «stiff upper lip», который М.В. Цветкова переводит как «сдержанность». Этот концепт встречается в таких выражениях как: «to keep stiff upper lip», «to have stiff upper lip», «to maintain stiff upper lip», «to wear stiff upper lip». Смысл концепта, по М.В. Цветковой, заключается в том, что нужно быть твердым, проявлять выдержку. По словам исследовательницы, способность принимать неудачи или неприятности «без видимого недовольства» ценится англичанами превыше всего. Это качество воспринимается как характерное для всех англичан, и в особенности для представителей высших слоев общества. М.В. Цветкова указывает, что умение стойчески встречать удары судьбы вырабатывается всей системой воспитания. Особое внимание формированию этого навыка уделяется в частных школах, так называемых «boarding schools», где учатся дети из состоятельных семей. Чарльз, который был воспитан как подлинный дворянин, в полной мере воплощает в своем характере это национальное качество.

Что касается мистера Фримена, то понятие справедливости, характерное для истинных англичан, ему чуждо, главное для него – это *британское* ощущение своей власти, своих возможностей. Мистер Фримен, чей отец был зажиточным суконщиком, желая казаться джентльменом, так и остается торговцем, который жизнь рассматривает сквозь призму купли-продажи, что недопустимо для истинного джентльмена. Даже выдавая свою единственную и горячо любимую дочь замуж, он думает, что «заключил чрезвычайно выгодную сделку». В разговоре с Чарльзом о Винзиэте Фримен ведет себя как торговец, а не как джентльмен. Он считает, что Чарльз знал о предстоя-

щей свадьбе своего дяди и хочет получить за Эрнестиной побольше денег. Фримен размышляет о том, что ему не желательно «остаться в дураках при какой бы то ни было сделке», а тут идет речь о его любимой дочери – «предмете, которым он дорожил превыше всего». Образ мистера Фримена продолжает ряд, представленный мистером Вилкоксом («Говардс Энд»), Хупером, Рексом Моттремом («Возвращение в Брайдсхед»), Полом Маршалам («Искушение»). Все они люди «новой Англии».

Дж. Фаулз все время сравнивает Чарльза с аммонитом – вымершим классом моллюсков: «Ему не повезло, он жертва, ничтожный *аммонит*, захваченный волной истории и выброшенный навсегда на берег; то, что могло бы жить и развиваться, но превратилось в бесполезное ископаемое». Аммонит – это символ той жизни, для которой рожден был Чарльз, той жизни, которая в связи с развитием модернизированного общества исчезает.

Самосознание Чарльза Смитсона тесно связано с любовной историей, рассказанной в романе. Выбор между Эрнестиной и Сарой означает предпочтение, отдаваемое подлинной «английскости». Всем своим видом, своими поступками Сара противопоставляется невесте Чарльза. Как и Чарльз, она принадлежит «зеленой Англии». Это Робин Гуд в юбке, слишком независимый, чтобы жить с несправедливостью и ее сносить. Столкнувшись с непониманием, Сара предпочитает «уйти в сторону», сознательно обрекает себя на одиночество. «Уход в сторону» имеет в ее случае еще и прямое значение: Сара ищет спасение в природе. Героиня, по мысли Фаулза, проживает как бы две разные эмоциональные жизни, одна проходит на глазах у «ноттингемского шерифа», миссис Поултни и ее окружения. При них Сара не раскрывает своих чувств, она всегда молчалива, односложно отвечает на вопросы. Другая жизнь «проходит с Робинем, под деревьями», т.е. на лоне природы, где раскрываются истинные чувства героини, проявляются ее подлинные черты характера.

Сара олицетворяет естественность в романе. В ее облике – черные и густые брови, растрепанные волосы – сквозит какая-то стихийность, необузданность. Но это стихийность особого рода, она похожа на песни королька, на «безудержность и нетерпение невинности». Описание Сары всегда дается на фоне природы, которая раскрывает ее истинную красоту. Так, встретив Сару в Вэрской пустоши, Чарльз

замечает особое колдовское очарование, которое придает ее облику кривой луч солнца. Он освещает ее лицо, а также «всю фигуру на переднем плане в обрамлении зелени». Лицо вдруг делается прекрасным, «поистине прекрасным, пленительно-сумрачным» и полнится не только внешним, но и внутренним светом. Глядя на Сару, Чарльз готов поверить рассказу одного крестьянина о Деве Марии, которая явилась ему в Пиренеях в каменной осыпи около дороги. Чарльз побывал в этом месте всего несколько недель спустя, но так и не обнаружил ничего примечательного. Однако сейчас, находясь рядом с озаренной солнцем Сарой, он в полной мере осознает, что именно имел в виду этот крестьянин, о каком божественном видении он говорил. Подобно Богородице, Сара «воплощает женское творческое начало в природе».

Описание Эрнестины имеет иной характер. Ее лицо было совершенно в духе викторианской эпохи – овальное, с маленьким подбородком, нежное, как фиалка. Оно не производило эффекта необычности, в отличие от лица Сары, было вполне заурядно и на нем застыло «парадоксальное сочетание притворной скромности и непритворного равнодушия». Показательно, что Дж. Фаулз никогда не изображает Эрнестины на фоне природы, только в салонах Лондона или же в доме у ее тетушки в Лайме, где весь ее наряд, ее поза, свет и обстановка в комнате тщательно обдуманы для произведения нужного впечатления. После встречи с «лесной нимфой» Сарой с растрепанными волосами, Чарльз попадает в дом к Эрнестине, которая детально продумала свой наряд. Она встречает своего жениха в бледно-розовом платье, надетом для того, чтобы выгодно оттенить ее хрупкость, гладкая прическа с белыми лентами придает нежность ее образу, а стойкий аромат лавандовой воды усиливает нужный эффект. Чарльз, глядя на все эти, специально для него сделанные приготовления, ощущает, что пренебречь этой «сахарной Афродитой» легче легкого. Он замечает, как много в Эрнестине надуманного, неискреннего, неестественного. И даже юмор, который он очень ценил в своей невесте, теперь производит на него неприятное впечатление искусственности, как будто это предмет женского туалета, который Эрнестина одела к дополнению к своей модной французской шляпке.

Характер обеих героинь раскрывается на фоне провинциального городка Лайма, расположенного на море. Лайм изображен в романе

как место, где все друг друга знают и где возможна истинная гармония между человеком и природой. Здесь очень много живописных мест. Понятие «живописное» не случайно возникло на английской почве, откуда было перенесено в другие языки. В его основе лежит типично английский пейзаж. Чарльз, гуляя по Вэрской пустоши – живописнейшей местности, которую Фаулз называет «английскими садами Эдема», проникается желанием остаться здесь навсегда. Однако он понимает, что Эрнестина никогда не согласится променять блестящую жизнь Лондона на это провинциальное очарование. По мысли Дж. Фаулза, только в природе проявляются истинные качества англичан, только «среди деревьев» в сельской местности можно по-настоящему понять и узнать человека. Именно поэтому автор центральным местом действия своего романа выбирает провинциальный Лайм, где Чарльз сталкивается с подлинной естественностью в лице Сары и по-новому начинает смотреть на свою невесту.

Эрнестина считает, что она является настоящей английской леди, ведь она хороша собой, богата, у нее неплохой вкус, но это лишь внешние атрибуты. На самом деле в ее поведении очень мало от истинной английской леди. М.В. Цветкова указывает, что наряду с концептом «gentleman» у британцев есть и «gentlewoman» – «женщина из благородного семейства». Оба эти концепта, имеющие один словообразовательный элемент «gentle», который переводится не только как «высокородный», но и «спокойный», «укротенный», обладают общим набором качеств. По Е.В. Зброжек, для истинной леди («gentlewoman») важными являются такие качества как искренность, скромность, естественность, умение вести себя спокойно, сдержанно и уважительно по отношению к окружающим. Ни одного из этих качеств у Эрнестины нет.

Истинная леди никогда не будет никого презирать открыто, она всегда чувствует нежность к более бедному, обездоленному. Эрнестина, как и все викторианские буржуа, отлично усвоила различия в социальном положении людей и не желает общаться с теми, кто стоит ниже ее по социальной лестнице. Нанеся визит в Мальборо-хаус, где Сара находилась в услужении, Эрнестина, как и миссис Поултни, полностью ее игнорируют. Невеста Чарльза в данном случае ведет себя как ханжа, она считает, что «падшая женщина» не заслуживает лучшего обращения. Настоящая леди должна была бы попытаться

проявить больше заботы и внимания по отношению к обездоленной и обделенной судьбой Саре. Именно так поступает тетя Эрнестины – мисс Трентер. Она всеми силами пытается втянуть Сару в общий разговор, и она одна из тех, кого искренне печалит судьба Сары. Далее, Эрнестина обладает невыдержанным характером. Когда она узнает, что Чарльз лишился единого наследства, ее поведение оказывается недостойным леди. Рассказывая Эрнестине о потере Винзиэтта, Чарльз надеется на сочувствие и понимание, однако его невеста ведет себя неподобающим образом – начинает очень громко возмущаться поступком дяди Чарльза: «Это чудовищно, я уверена, он потерял рассудок». Герой осознает, что она полностью лишена «традиционной невозмутимости» аристократов, и он призывает ее «сохранять достоинство». В этот момент, пишет Дж. Фаулз, она слишком напоминала дочь суконщика, которой «натянули нос при продаже сукна». Для Эрнестины, как и для ее отца, важными являются лишь внешние атрибуты настоящей английской леди, так как «она питала уважение к условностям». Она связана с буржуазным, и соответственно бескультурным, с точки зрения Дж. Фаулза, понятием «британскость». В этой героине ярко выражено неподлинное, симулятивное начало. Недаром у Чарльза даже возникает вопрос, а не похожа ли она «на некий автомат, на хитроумную заводную куклу из сказок Гофмана».

В облике и поведении Сары, в отличие от Эрнестины, никогда не было ни фальши, ни лицемерия, ни истеричности. Она напоминает миссис Беллу Томкинс – будущую жену сэра Роберта. Обе они отличаются, как пишет Фаулз, от «великого чопорного племени обыкновенных женщин». Портреты героинь объединяет выражение их глаз. Рассматривая подаренный дяде медальон с изображением Беллы, Чарльз обращает внимание на глаза миссис Томкинс, которые говорят об уверенной в себе натуре. Взгляд Сары также производит необыкновенное для викторианской эпохи впечатление. В них читается живой ум, независимость духа, твердость суждений и что самое главное непритворность. Эти две женщины могут понять мужчин лучше, чем кто-либо. Белла Томкинс увлекается охотой. Скорее всего, это делается для того, чтобы привлечь внимание дяди Чарльза к своей особе. Тем не менее, она единственная, в отличие от Чарльза и Эрнестины, кто разделяет и принимает образ жизни сэра Роберта. Сара, так же как и Белла Томкинс, одна по-настоящему интересуется палеонтологией,

которая занимает воображение Чарльза. Она находит и дарит ему две прекрасно сохранившихся морских звезды и внимательно слушает объяснения героя об их происхождении. Эрнестина никогда серьезно не воспринимала научные штудии Чарльза, ей больше нравилось рассуждать с ним об их будущей свадьбе или о том, как обставить дом.

Белла Томкинс, по описанию сэра Роберта, является очень энергичной женщиной, она говорит то, что на самом деле думает, недаром он сравнивает ее прямоту с породистым вязом. Сара тоже отличается прямотой. В Саре воплощен английский национальный характер, для понимания которого важно иметь представление о концепте «freedom». По свидетельству М.В. Цветковой, к этому концепту неприменимы русские эквиваленты этого слова, такие как «свобода» и «воля», так как они не вписываются в рамки английской концептосферы. Исследование А. Вежбицкой подтверждает, что англичане вкладывают в это понятие совершенно другое значение. В своей работе «Семантические универсалии и описание языков» она цитирует Локка, который в «Опыте о человеческом разумении» писал: «...Свобода выбора состоит в нашей способности действовать или не действовать в соответствии с нашим выбором, нашей волей» [. Английский же философ XX века Исая Берлин называет «freedom» «понятием отрицательной свободы». Англичане любят повторять, что свобода человека ограничивается кончиком носа соседа. Концепт «freedom» можно трактовать как тесно связанный с личными правами индивида, личным пространством, личной независимостью, с «приватностью» («privacy»).

Сара отстаивает свое право на личную независимость. Встретив героя в Вэрской пустоши, Сара честно, без женских уловок, признается ему в том, что специально шла за ним, в надежде на разговор. Она откровенно рассказывает Чарльзу о своей прошлой жизни, о своем мнимом грехе, напрямую выражает свои мысли, свою позицию и открыто не соглашается с Чарльзом. Рассказывая герою о своем отчаянном положении, Сара спрашивает, почему же она не такая как мисс Фримен, и Чарльз, как истинный джентльмен, пытается объяснить Саре, что ни он и никто другой не сможет ей в этом помочь. Однако Сара очень уверенно прерывает его, заявляя, что она этому не верит и никогда не поверит. С точки зрения викторианской морали такое поведение героини недопустимо, поэтому Чарльз не просто удивлен, он

возмущен ее словами. В викторианскую эпоху женщина не вступала в спор с мужчиной, не перечила ему, когда речь шла о серьезных вещах, наоборот, к его мнению прислушивались, считалось, что он источник истины в последней инстанции. Если же спор между ними происходил, то женщина вела себя очень деликатно и осторожно. Сара же, напротив, открыто выражает свое несогласие с героем, она уверенно дает понять, что он не прав и не понимает, о чем говорит. Такое поведение, больше похожее на поведение мужчины, указывает на то, как сильно Сара отличается от всех современных ей английских женщин. Недаром Чарльз чувствует, что Сара претендует на интеллектуальное равенство с ним, в то время как Эрнестина, яркая представительница викторианского типа, для него всего лишь глупая молодая девушка, которой он не может даже объяснить свои поступки, так как боится непонимания с ее стороны.

Подчеркивая еще больше отличие героинь, Дж. Фаулз говорит о том, что в облике Сары было что-то от иностранки. По мысли писателя, женщина – носительница естественного начала должна выделяться среди других людей. С этим связаны понятия, имеющие принципиальное значение для XX века – «Я» и «Другой». «Другой», по мысли В. Лехциера, трактуется как обязательный атрибут для познания собственного «я». «Другой» это не есть «другое я», а скорее направление для становления «я», сама возможность такого становления. Одним из традиционных «других» в литературе является образ женщины. Именно такую роль и играет Сара в жизни Чарльза. В герое после встречи с ней что-то просыпается, размеренность его жизни безвозвратно нарушена, он по-новому начинает оценивать свою жизнь, свою предполагаемую женитьбу. Сара заставляет его осознать, что «ему чего-то не хватает», «волна ее исповеди, отхлынув, оставила в душе Чарльза ощущение невосполнимой утраты». Выбор Чарльза между ней и Эрнестиной – это экзистенциальный выбор между подлинным и неподлинным существованием. Сам герой понимает, что если он останется с Эрнестиной, то его жизнь будет подобна жизни в тюрьме, которую викторианский век именуется долгом, честью, самоуважением, или же он будет вместе с Сарой свободным, но «распятым». Как известно, выбор, предстоящий Чарльзу, оказывается не таким простым, как он думал. Эрнестина оставлена, но и Сара отвергает его. Герой остается наедине с самим собой.

Чарльз Смитсон живет в переходную эпоху, когда, по словам А.Н. Веселовского, назревает разлад между «существующим и желанным», «ослабляется вера в прочность общественного и религиозного уклада». Вместе со своей эпохой герой романа «сбивается с пути», теряет себя. Символически эта ситуация выражается в утрате поместья. В широком смысле утрата поместья – это потеря идиллической сельской Англии, идеального мира джентльменов, сельской аристократии. Чарльз Смитсон не желает приспособляться к новому миру, в котором «английскость» подменяется «британскостью», где коммерческий расчет отодвигает на второй план высокие нравственные качества джентльменов. В финале море говорит ему «о возвращении в Америку». Отъезд в Америку в какой-то мере можно рассматривать как «уход в лес». Отказавшись смириться, герой, как истинный англичанин, бунтует, сохраняя при этом истинную Англию-Аркадию в своей душе. Он не смиряется с британским понятием силы и остается свободным, верным своему понятию справедливости и чувству собственного достоинства.

*Дж. Фаулз. Заметки о неоконченном романе
(1969)*

Действие романа, который я сейчас пишу (условно названного «Женщина французского лейтенанта»), происходит примерно сто лет тому назад. Я не думаю о нем как о романе историческом – этот жанр представляет для меня мало интереса. Все началось месяцев пять-шесть назад с одного зрительного образа. Женщина стоит у самого конца заброшенного причала и неотрывно смотрит в море. И все. Этот образ возник в моем воображении утром, я еще не вставал с постели, был полусонный. Он не соотносился с каким-либо реальным впечатлением ни в моей жизни, ни в искусстве, во всяком случае, я ничего подобного припомнить не могу, хотя смолodu собираю малоизвестные книги и забытые гравюры, мусор двух или даже трех прошедших веков, осколки чьих-то давних жизней. Думаю, это создает во мне нечто вроде тайника, замкнутого и весьма насыщенного внутреннего пространства, откуда подобные образы могут просачиваться на берег сознания.

Такие мифопоэтические «крупные планы» (почти всегда ста-

тичные) влияют в мой мозг очень часто. Я не обращаю на них внимания, поскольку это единственный надежный способ проверить, действительно ли они открывают дверь в новый мир.

Так что я попытался игнорировать и этот образ, но он возвращался снова и снова. Мало-помалу его визиты прекратились. И тогда я стал сознательно вызывать его в памяти, пытаюсь проанализировать, построить некую гипотезу о том, почему он обладает такой притягательностью. В нем крылась тайна, загадка. Он был смутно романтичным. К тому же, возможно, в силу этой романтичности он, казалось, не принадлежал сегодняшнему дню. Женщина упрямо отказывалась неотрывно глядеть из окна накопителя какого-нибудь аэропорта; это должен был быть только такой вот старинный причал... а так как я, по случайности, живу недалеко как раз от похожего причала, так близко, что могу видеть его от дальнего конца собственного сада, то он вскоре и превратился в тот самый старинный причал. У женщины не было лица, в ней не было и особой сексуальной привлекательности. Но она явно принадлежала викторианской эпохе и, поскольку я всегда видел ее вот так, статично – маленькая женская фигурка на дальнем плане, всегда обращенная ко мне спиной, – казалась упрёком викторианской эпохе. Отверженной. Я не знал, какое преступление она совершила, но мне захотелось оберечь ее, защитить. То есть я почувствовал, что влюбляюсь в эту женщину. В ее позу. Или в ее позицию. Я не знал, во что именно.

Этот столь многим чреватый (отнюдь не в буквальном смысле!) женский образ явился ко мне в то время (осенью 1966 года), когда я уже добрался до середины одной книги и планировал написать три или четыре других вслед за ней. Так что он возник, словно помеха на пути, но помеха такой силы, что вскоре вся ранее задуманная работа стала казаться посягательством на главное дело моей жизни. Когда пишешь, нельзя пренебрегать таким неожиданным всплеском вдохновения, как в той работе, которую делаешь в данный конкретный момент (незапланированное развитие характера, случайно возникший эпизод и т.п.), так и в писательской работе в целом. Следуй за неожиданностями, бойся твердого плана – вот правило, которого нужно держаться.

Нарциссизм, или «пигмалионизм», – весьма существенный порок, которым должен обладать каждый писатель. Персонажи (и даже

ситуации) подобны детям или возлюбленным: их нужно непрестанно ласкать, выслушивать, тревожиться о них, наблюдать, восхищаться ими. Все эти неизбежные занятия утомительны для их активного партнера – писателя, – и только что-то сродни любви может дать ему необходимую энергию. Я слышал, как некоторые говорят: «Хочу написать книгу». Но желания написать книгу – каким бы страстным оно ни было – недостаточно. Даже заявления «Хочу, чтобы мои создания захватили меня целиком, хочу быть одержим ими» и то недостаточно: все писатели милостью Божьей, все, рожденные быть писателями, одержимы – в древнем, магическом смысле – собственным воображением, причем начинается это задолго до того, как им в голову приходит мысль взяться за перо.

Счастливая случайность – неожиданный всплеск вдохновения, – разумеется, идет вразрез со всеми правилами писательского труда, и звучит это выражение в лучшем случае по-детски, в худшем – инфантильно. Я полагаю, что общепринятый метод творчества требует прежде всего решить, что ты хочешь сказать, представить, что ты об этом знаешь по собственному опыту, а затем привести то и другое в соответствие. Я испробовал этот метод, взявшись за тему, к которой пришел аналитическим путем, и выстроил цепочку персонажей, каждый из которых выражал что-то определенное; однако рукописи мои постыдно истаивали прямо на глазах. «Маг» (написанный раньше «Коллекционера»), замысел которого тоже родился из одного-единственного образа) был неожиданно рожден в результате вполне банального посещения виллы на одном из греческих островов; там не произошло ровно ничего необычного. Но подсознательно я все возвращался, все приезжал на эту виллу: что-то стремилось там произойти, что-то, чего не произошло со мной, когда я там был. Почему именно эта вилла, именно это посещение стало стартовой площадкой для романа среди многих тысяч других равновероятных, я не знаю. Всего месяц назад кто-то показал мне фотоснимки этой виллы, сделанные совсем недавно: там сейчас никто не живет, вилла заброшена, и это всего-навсего заброшенная вилла, ничего более. Тайна магического значения, которое она вдруг возымела для меня пятнадцать лет назад, так и остается тайной.

Когда семя дает росток, разум и знания, культура и все остальное должны приняться за дело и взрастить его. Нельзя созидать мир,

повинуясь жгучим инстинктивным порывам, – для этого нужен холодный опыт. Именно поэтому многие писатели либо ничего не пишут до сорока лет, либо создают все самые лучшие свои произведения после этого возраста.

Мне очень трудно писать, если я не уверен, что у меня есть несколько абсолютно свободных дней. Все визиты, все вторжения, все каждодневные обязанности мне досаждают. Так бывает, когда я пишу первый набросок. Первый набросок «Коллекционера» я написал меньше чем за месяц. Иногда по десять тысяч слов в день. Разумеется, очень многое там было дурно написано и нуждалось в бесконечных исправлениях и доработках. Создание первого наброска и его переделка настолько разнятся меж собой, что, кажется, едва ли могут принадлежать к одному и тому же виду деятельности. Я никогда не занимаюсь «изысканиями» – поисками реалий, пока не закончен первый набросок: самое важное, с чего следует начинать, это непрерывный поток, рассказ, повествование. В этот момент опираться на материал изысканий – все равно что плыть в смирительной рубашке.

Переделывая, я стараюсь придерживаться некоторой дисциплины. Я заставляю себя редактировать независимо оттого, хочется мне этого или нет; в каком-то смысле чем менее ты настроен это делать, чем больше тебя от этого тошнит, тем лучше – тем суровой ты к себе относишься.

Лучше всего сокращать, когда твои писания тебе опротивели.

Но все советы старших писателей, вроде того, что дисциплину следует соблюдать всегда, что надо писать не менее тысячи слов ежедневно, независимо от настроения, я считаю абсурдным пуританством. Писать – все равно что есть или заниматься любовью, это процесс естественный, а не искусственный. Коль скоро вы писатель, пишите, потому что вам хочется писать, а не потому, что вы считаете, что должны это делать.

Я пишу себе памятные записки по поводу книги, над которой работаю. К этой, например:

«Ты не пишешь ничего такого, о чем викторианские романисты забыли написать, но, может быть, нечто такое, о чем кто-то из них написать не смог». Или: «Не забывай об этимологии слова «novel»⁶⁴. Оно означает «нечто новое». Роман должен как-то соотноситься с «сейчас» писателя, так что не пытайся притворяться, что живешь в

1867 году. Или сделай так, чтобы читатель точно знал, что это при- творство».

Что касается одежды, манеры общения, исторического фона и всего прочего в том же роде, то чтобы писать о 1867 годе, надо просто сделать кое-какие изыскания. Однако я очень скоро попадаю впросак, работая над диалогами, потому что настоящая разговорная речь 1867 года (насколько ее можно «услышать» в книгах того времени) слишком близка к нашему теперешнему языку и вовсе не звучит для нас как диалог прошлого века. Очень часто она не согласуется со сложившимся у нас психологическим портретом викторианской эпохи: диалог оказывается недостаточно чопорным, недостаточно эвфемистичным и так далее... так что и здесь мне приходится чуточку подтасовывать, выбирая самые характерные клишированные и архаические (даже для 1867 года) элементы разговорной речи. Такая «подтасовка», порожденная самим характером романа, отнимает больше всего времени.

Даже самый правдоподобный диалог в современном романе не вполне соответствует реальной современной речи. Достаточно лишь прочесть расшифровку любой аудиозаписи реального разговора, чтобы понять, что он, этот разговор, в литературном контексте будет выглядеть не вполне реально. Романский диалог есть некая форма стенографической записи, некое впечатление о том, что реально было сказано, и, помимо прочего, он выполняет еще и другие функции: поддерживает живой ход повествования (что весьма редко удается разговору реальному), раскрывает характер говорящего (реальный разговор часто его скрывает) и так далее.

Самую большую техническую сложность для меня представляют персонажи: работать тяжело уже с современными персонажами, а с историческими – тяжело вдвойне.

Памятная записка: «Если стремишься быть верным жизни, начинай лгать о ее истинных свойствах».

И еще: «Описывать реальность невозможно, можно лишь создавать метафоры, ее обозначающие. Все человеческие средства и способы описания (фотографические, математические и прочие, так же как и литературные) метафоричны. Даже самое точное научное описание предмета или движения есть лишь сплетение метафор».

Всем, кто посвятил себя нашей профессии, следует прочесть по-

лемическое эссе Алена Роб-Грийе «Pour un nouveau roman» (1963)⁶⁵, даже если большинство его утверждений вызывает лишь абсолютное несогласие. Главный вопрос, который он ставит: «Зачем пытаться писать по литературному канону, великие создатели которого не могут быть превзойдены?» Ошибочность одного из выводов, к которым он приходит, — мы должны найти новую форму, если хотим, чтобы роман выжил, — вполне очевидна. Он сводит задачи романа всего лишь к поиску новых форм, в то время как не менее важны и другие задачи — развлекать, изображать сатирически, описывать новые восприятия, отражать жизнь, изменять ее к лучшему и прочее.

Но его настойчивые призывы к поиску новых форм создают некий стресс для пишущих сегодня, отравляя каждую сочиняемую строку. В какой мере я попадаю в разряд трусов, работая в старой традиции? Не загоняет ли меня паника в авангардизм? То обстоятельство, что я пишу о 1867 годе, нисколько не ослабляет этот стресс, напротив, стресс только усиливается, поскольку основное содержание книги по своей исторической природе просто Должно быть «традиционным». Тут напрашиваются параллели и с другими видами художественного творчества: Стравинский перерабатывал музыку XVIII века, Пикассо и Фрэнсис Бэкон⁶⁶ использовали Веласкеса. Но в этом смысле слова гораздо менее податливы, чем ноты или мазки кисти на холсте. Можно имитировать музыкальную орнаменталистику стиля рококо или написать лицо в стиле барокко. Но я как-то — в самом начале — попытался в пробной главе вложить в уста викторианских героев современный диалог. Получился абсурд, поскольку реальная историческая природа персонажей оказывается безнадежно изуродованной; такие штуки (Юлий Цезарь, говорящий с бруклинским акцентом, или еще что-нибудь в этом роде) сходят с рук только профессиональным комикам. С такой литературной техникой ты попадаешь прямиком в роман юмористический.

Два моих предыдущих романа были основаны на более или менее завуалированных экзистенциальных предпосылках. Мне хочется, чтобы и этот был построен так же, поэтому я пытаюсь показать экзистенциалистский тип сознания прежде, чем он стал возможным хронологически. Разумеется, англичане и американцы Викторианской эпохи слыхом не слыхивали про Кьеркегора, однако мне всегда представлялось, что в эту эпоху, особенно во второй половине XIX века,

многие личные дилеммы имели вполне экзистенциальный характер. Можно было бы даже, несколько перевернув реальность, утверждать, что Камю и Сартр пытались привить нам – каждый по-своему – серьезное отношение к поставленной цели и моральную чуткость, столь свойственные викторианцам.

И это не единственное сходство между 60-ми годами XX и XIX веков. Для респектабельного викторианца открытия геолога Лайелла⁶⁷ и биолога Дарвина стали сбывшимся кошмарным сном. До тех пор человек жил словно ребенок в небольшой уютной комнатке. Эти ученые подарили ему – и никогда еще дар не был таким нежеланным! – бесконечное пространство и время, да еще в придачу – безобразно механистичное объяснение человеческого существования. Точно так, как мы теперь «живем с бомбой», викторианцы жили с теорией эволюции. Их вышвырнули в космическое пространство. Они почувствовали себя бесконечно одинокими. К 1860-м годам все их железные философские, религиозные и общественные перегородки людям пронизательным стали казаться угрожающе заржавелыми.

Вот такой человек, экзистенциалист, опередивший свое время, идет по причалу и видит обращенную к нему спиной загадочную женщину: эта хранящая молчание женщина – тоже экзистенциалистка – неотрывно смотрит в море.

Викторианские писатели великолепны, и все же почти все они (за исключением более позднего Харди) потерпели позорное поражение в одном и том же: нигде в «респектабельной» викторианской литературе (а большинство порнографических сочинений основано на сценах в борделе или на описаниях XVIII века) не увидишь мужчину и женщину в постели. Мы не знаем, как они занимались любовью, что говорили друг другу в самые интимные минуты, что они тогда чувствовали.

И вот сегодня я пишу о двух людях Викторианской эпохи, занимающихся любовью; пишу, руководствуясь лишь собственным воображением и смутными представлениями о духе века и тому подобном: получается фактически научная фантастика. Путешествие во времени есть путешествие во времени, не важно – вперед или назад

Самое трудное для писателя – это подобрать правильный «голос» для своего материала; под «голосом» я имею в виду целостное впечатление о литературном «создателе», стоящем за текстом, кото-

рый создаешь ты сам. Мне всегда нравился голос иронический. Тот, каким все великие романисты XIX века, от Остен до Конрада включительно, пользовались с такой естественной непринужденностью. Сегодня мы склонны вспоминать не о достоинствах этого тона, а о неудачах: отмечаем сатирические перехлесты Диккенса, излишнюю игривость Теккерея, вымученный сарказм Марка Твена, резонерство Джордж Элиот. Причина достаточно ясна: ирония предполагает превосходство иронизирующего. Подобное допущение – анафема для такого демократического, эгалитарного века, каким является наш. Мы с подозрением относимся к людям, претендующим на всезнание: именно поэтому столь многие из нас, романистов XX века, чувствуют, что должны вести повествование от первого лица.

Мне приходилось слышать от писателей, что техника повествования от первого лица – последний оплот романа в борьбе против кинематографа, ибо кинокамера с неизбежностью диктует взгляд со стороны – «от третьего лица» – на то, что происходит, как бы мы ни идентифицировали себя с тем или иным героем. Но вопрос о том, использует ли современный романист местоимение «он» или «я», существенного значения не имеет. Огромное большинство современных книг, написанных «в третьем лице» все равно «я-романы», где местоимение «я» весьма слабо замаскировано. Реальное «я» романистов викторианской эпохи столь же безжалостно подавляется (из боязни писателей или писательниц показаться слишком претенциозными и т.п.), как – по тем или иным семантическим и грамматическим причинам – подавляется оно, когда повествование ведется и впрямь от первого лица.

Но в своей новой книге я попытаюсь возродить эту технику. Во всяком случае, мне кажется естественным бросить назад, на Англию столетней давности, и на авторское «я» чуть ироничный взгляд, хотя я глубоко убежден, что история горизонтальна – потому, что соотношение между рассудочным познанием и доступным знанием не меняется, и потому (а это еще более важно), что отдельный человек испытывает счастье от того, что живет. Короче говоря, есть определенная опасность в том, чтобы иронизировать по поводу очевидных глупостей и невзгод минувших веков. Так что пришлось написать себе еще одну памятную записку: «Ты не вламываешься в иллюзию, ты – ее часть».

Иначе говоря, «я», которое от первого лица время от времени комментирует происходящее в романе и в конце концов даже появится там, не будет моим реальным «я» 1967 года, а скорее просто еще одним персонажем, хотя и несколько иного рода, чем чисто вымышленные мои герои.

В качестве иллюстрации вот начало небольшого романа Теккерей «Вдовец Лавел» (1861)69:

«Кто же станет героем этой повести? Не я, не тот, кто ее пишет. Я всего лишь Хор в Пьесе. Я делаю замечания о поведении героев, я рассказываю их простую историю».

Сегодня, я думаю, мы могли бы допустить (если бы не знали, кто автор этой книги), что «я» здесь – «я» автора. Еще три-четыре страницы мы по-прежнему верили бы, что это действительно так; но тут вдруг Теккерей вводит героя, имя которого стоит в заглавии книги, называя его «мой друг Лавел», и мы видим, что нас провели. «Я» – просто еще один персонаж. Однако затем, через несколько страниц, «я» снова вмешивается в повествование:

«Она совсем не могла говорить. Голос у нее был хриплый, как у торговки рыбой. Неужели эта огромная толстая старуха капельдинерша... – та самая блистательная Эмили Монтанвилль? Мне говорят, в английских театрах за ложами не смотрят дамы-капельдинерши. Что ж, соглашусь я: это и есть доказательство моей непревзойденной заботы и изощренного искусства, ибо я спасаю от жгучего любопытства кое-кого из тех, с кого списаны персонажи этой истории. Монтанвилль не отпирает ложи. Если хотите, она – возможно, под другим именем – держит лавку дешевых побрякушек в Берлингтонской Аркаде, но раскрыть эту тайну меня не заставят никакие пытки. В жизни случаются взлеты и падения, у вас они тоже были, эх вы, старый, колченогий зануда! Монтанвилль, тоже мне! Давай шагай своей дорогой! Вот тебе шиллинг. (Спасибо, сэр.) Забирай эту паршивую скамеечку для ног, и чтоб духу твоего здесь не было!»

Мы по-прежнему можем предполагать, что здесь «я» – это еще один персонаж; но возникает сильное подозрение, что это все-таки сам Теккерей. Очень характерное поддразнивание читателя, поразительный неожиданный переход от прошедшего времени к настоящему, вознаграждающая читателя насмешка над самим собой по поводу раскрытой тайны, «раскрыть которую не заставят никакие пытки». Но

он совершенно явно не хочет, чтобы мы знали наверняка, кто перед нами: Теккерей не снимает маску.

«Лавел» считается слабым романом – если мерить по меркам самого Теккерей; тем не менее это замечательный пример того, сколь многообразна техника использования «голоса». Никак не могу поверить, что эта техника мертва. Ничто не может освободить нас от обвинения во всезнании, и уж конечно, никак не теория *poiveau roman*. Даже самые блестящие практические воплощения этой теории, скажем, такие, как книга самого Роб-Грийе «Ревность»⁷⁰, не могут отвести это обвинение. Может быть, Роб-Грийе и удалось совсем убрать писателя Роб-Грийе из текста, но ведь он никогда не отрицал, что этот текст написан им самим. Если писатель действительно верит собственному утверждению «Я ничего не знаю о своих героях, кроме того, что можно записать на магнитофон и сфотографировать» (а затем «перемешать» и «сократить»), логичным следующим шагом было бы взяться за создание магнитных записей и фотографий, а не письменных текстов. Но раз такой писатель все еще пишет, и пишет хорошо, как это делает Роб-Грийе, значит, он сам себя выдает с головой: он принадлежит к *La Cosa Nostra*⁷¹, и совершенно ясно видно, что он увяз в этом деле гораздо глубже, чем сам готов допустить.

сентября 1967 года. Сейчас пройдено уже почти две трети пути. Это плохой этап, всегда начинаешь сомневаться в главных вещах, таких, как основные мотивировки, сюжетный замысел, да и вся эта чертова затея в целом; вначале бываешь так настроен, что тебя ослепляет каждая страница, твоя собственная плодovitость, богатство мысли; прелестные музы тут же, у твоего плеча... но затем наружу выплывают внутренние несовершенства сюжета и персонажей. Начинаешь сомневаться, да умно ли твои персонажи движут сюжет; все это похоже на такой этап в амурных делах, когда начинаешь благодарить Бога за то, что этот брак так и не смог показать тебе свою отвратительную рожу. Но здесь-то ты обречен на заключение чего-то вроде брака: ведь все стоит эта женщина у конца причала (и зовут ее Сара), и она со мной, так сказать, на радость и на горе, и кажется, что более всего – на горе.

Мне приходится прерваться на пару недель и съездить на Мальорку, где снимают «Мага». Я сам написал сценарий. Но как это в большинстве случаев и бывает, в действительности сценарий – плод

усилий целой команды. Свое слово сказали оба продюсера и, разумеется, режиссер; остальные факторы – вроде бы не человеческие, такие, как бюджет и природа в местах натуральных съемок, – тоже не остались в стороне, да и актерам, приглашенным на главные роли, конечно, было что сказать. Почти все время я чувствую себя как мертвец на пиру: я вовсе не такое себе представлял – ни в книге, ни в сценарии.

Но очень интересно наблюдать – когда снимается большой, дорогостоящий фильм, – как ключевые фигуры подпирают друг друга, как то и дело один обращается к другому с вопросом: «Как думаешь, это сработает?» И я сравниваю это с одиночеством писателя-дальнобойщика и возвращаюсь домой с каким-то чувством облегчения, нового подтверждения собственной веры в роман. При всех его недостатках он тем не менее остается высказыванием одного человека. В своих романах я и продюсер, и режиссер, и все актеры разом; я же все это и снимаю на пленку. Это может показаться мегаломанией, рядом с которой самые известные казусы из истории Голливуда бледнеют и истаивают напрочь. Тут есть какое-то тщеславие, желание поиграть в бога, и его не могут скрыть никакие средства авангардной писательской техники, выбранные наобум и убирающие из текста автора. Но есть и достоинство: в наш век, стремящийся уничтожить индивидуальное и выдержавшее проверку временем, достоинство состоит в том, что человек пытается собственными – индивидуальными – усилиями выдержать проверку временем.

Ведь на самом деле роман – свободная форма. В отличие от пьесы или киносценария он не имеет ограничений, помимо языковых. Роман – что поэма: он может быть тем, чем хочет. В этом его падение и слава; и это объясняет, почему оба эти жанра так часто используются ради достижения свободы в иных областях – социальной и политической.

Всем нам, продающим права на экранизацию своих книг, приходится отвечать на обвинение, что мы писали их именно с этой целью. Здесь следует проводить различие между закономерным и чрезмерным влиянием кинематографа на роман. Первый в своей жизни фильм я увидел, когда мне было шесть лет; думаю, с тех пор я смотрел в среднем – не считая телевидения – по кинофильму в неделю: то есть к сегодняшнему дню получается примерно две с половиной тысячи фильмов. Как может столь часто повторяющийся опыт не оста-

вить неизгладимого отпечатка на самой форме нашего воображения? Когда-то я анализировал свои сновидения – подробно, деталь за деталью; снова и снова я припоминал чисто кинематографические эффекты: панорамные кадры, ближний план, протяжку, неожиданные купюры, наплывы, смены ракурса и тому подобное. Короче говоря, эта форма воображения слишком глубоко сидит во мне, слишком «моя», чтобы можно было от нее избавиться, – и это относится не только ко мне, но ко всему моему поколению.

Это вовсе не означает, что мы покорились кинематографу. Я не разделяю всеобщего пессимизма по поводу так называемого конца романа и его сегодняшнего «культового» статуса лишь для меньшинства. Кроме краткого периода в XIX веке, когда распространение грамотности и отсутствие иных средств развлечения совпали во времени, роман всегда был «культом» для меньшинства.

Фактически нужно лишь написать киносценарий, чтобы обнаружить, какими огромными неотчуждаемыми владениями по-прежнему обладает роман, как бесчисленны формы человеческого опыта, которые можно описать лишь в романе и средствами романа. Помимо всего прочего, есть весьма существенное различие в характере образа, создаваемого этими двумя средствами массовой информации. Кинематографический визуальный образ практически одинаков для всех, кто его видит: он подавляет личное воображение зрителя, заглушает отклик индивидуальной визуальной памяти. Одно предложение или абзац в романе создает у каждого читателя совершенно иной образ. Необходимо сотрудничество между писателем и читателем: один предлагает, а другой конкретизирует – такова привилегия словесной формы, узурпировать эту форму кинематограф не может. Да и это еще не все. Вот пример (четыре небольших абзаца) типичнейшего текста для кино, хотя это – начало романа. Писатель явно провел слишком много времени за сочинением сценариев и теперь может думать только о продаже своих творений для экранизации.

«Температура – за девяносто⁷², и бульвар совершенно пуст.

Внизу, за бульваром, прямой линией тянется чернильная вода канала. Посередине, меж двумя шлюзами, баржа, груженная лесом. На берегу два ряда бочек.

За каналом, меж домами, отделенными друг от друга лесопилками, огромное безоблачное небо тропиков. В лучах палящего солнца

белые фасады домов, черепичные кровли и гранитные набережные слепят глаза. Неясный далекий шум возникает в раскаленном воздухе. Все кругом словно опьянено воскресным покоем и печалью летних дней.

Появляются двое мужчин».

Впервые это было опубликовано 25 марта 1881 года. Имя писателя – Флобер. Роман – «Бувар и Пекюше». Я всего лишь изменил грамматическое прошедшее время на настоящее.

Проснулся посреди ночи, и книга принялась меня мучить. Все ее слабости поднялись в темноте во весь рост. Я увидел, что роман, который я бросил, чтобы писать «Женщину французского лейтенанта», был гораздо лучше. А эта книга вовсе не в моем духе; это заблуждение, глупость, бред. Фразы из ядовитых рецензий проплывали в моем мозгу: «...неуклюжая имитация Харди», «претенциозное подражание неподражаемому жанру», «бессмысленное исследование исследованного-переисследованного века»... и так далее, и тому подобное.

А сейчас день. И я опять за нее взялся. И она опровергает все, что я думал и чувствовал ночью. Но ужас такого видения в том, что кто-нибудь – какой-нибудь читатель или рецензент – тоже увидит и захочет «реализовать» – предать все это гласности. Кошмар, преследующий писателя, заключается в том, что все тайное, все его наихудшие опасения, все, за что он сам себя критикует, – станет явным.

Тень Томаса Харди – а самое сердце его «страны», его сельской Англии я могу видеть из окна своего рабочего кабинета – всегда стоит у меня за плечами. Поскольку он и Томас Лав Пикок – два моих любимых писателя (если говорить о романистах-мужчинах), мне эта тень не мешает. Гораздо разумнее мне представляется ее использовать; и по любопытному совпадению, о котором я и не вспомнил, помещая действие своей собственной книги в год 1867-й, год этот был решающим в загадочной личной жизни самого Томаса Харди⁷³. И как-то ободряет то, что пока мои вымышленные герои сплетают свои жизненные истории в их собственном 1867 году, всего в тридцати милях от них бледный молодой архитектор делает первый шаг в роковой эпизод своей собственной жизни.

У женских образов моих книг – явная тенденция доминировать над мужскими. Я смотрю на мужчину как на нечто искусственное, в то время как женщина для меня – реальность. Он – воплощение хо-

лодной идеи, она – теплой действительности. Дедал противостоит Венере, и Венера неминуемо побеждает. Если бы не было таких сложностей с чисто техническими проблемами, я сделал бы моего Кончиса в «Маге» женщиной. Образ миссис Де Сейтас в конце книги был просто развитием одной из сторон его образа, так же как Лили. Теперь такую же силу являет Сара. Она не понимает, как это получается. Я тоже – пока.

Сегодня утром я застрял, подыскивая для Сары хороший ответ в кульминационной точке одной из сцен. Персонажи порой отвергают все возможные варианты, какие ты им предлагаешь. В конце концов они заявляют: я никогда в жизни не сказал(а) бы и не сделал(а) ничего подобного! Но ведь они не говорят, что они сказали бы; и приходится продолжать отбрасывать, используя скучный и утомительный способ уговоров: это поистине путь проб и ошибок. После целого часа, потраченного на поиски ответа, я понял, что Сара фактически подсказывала мне, что надо сделать: ее молчание было лучше, чем любая реплика, какую она могла бы произнести.

К тому времени как я закончил Оксфорд, я обнаружил, что чувствую себя во французской литературе гораздо свободнее, чем в английской. Мне представляется, что в этой области между французской и англосаксонской культурами существует жизненно важное различие. Уже к 1650 году французские писатели обретают интернациональную аудиторию, в то время как англосаксы – национальную. Это можно считать лишь общей тенденцией, не более того; в литературах обеих культур есть сотни исключений, даже если иметь в виду только наиболее известные книги. И все же я всегда находил мнение французов, что у читательской аудитории не должно быть границ, более привлекательным, чем совершенно противоположный взгляд, который до сих пор достаточно широко распространен и в Англии, и в Америке, что дело писателя – писать о своей стране и для нее, про своих соотечественников и для них.

Я постоянно сознаю это, когда пишу, и особенно – когда переделываю текст. Ссылки на английские источники, которые ничего не скажут иностранцу, я обычно убираю или стараюсь избегать их с са-

мого начала. Что касается книги, над которой я сейчас работаю, мне весьма помогает то, что на Западе викторианская мораль была вездесуща.

Самые разные обстоятельства давно уже заставляют меня чувствовать себя в Англии изгоем. Несколько лет тому назад в малоизвестном французском романе мне попала фраза: «Идеи – вот единственная родина»⁷⁴. С тех пор я держу эту фразу в памяти как самое сжатое резюме всего, во что верю. Возможно, «верю» – не вполне подходящее слово: если у вас нет чувства национальной принадлежности, если вы находите многих из ваших соотечественников и большинство их убеждений и институтов глупыми и безнадежно устаревшими, то сами вы вряд ли можете верить во что-то – разве что смириться с естественным в этой ситуации одиночеством.

Так что я живу далеко от других английских писателей, в стороне от литературного Лондона. Насколько я представляю себе свое публичное «я», свой «публичный образ», он волей-неволей оказывается растворен в литературном «сообществе» страны или (что вернее всего в моем случае) извергнут им. Даже мне самому это мое публичное «я» кажется очень далеким и часто отвратительно чуждым и фальшивым; это просто еще одно обстоятельство, от которого бежит мое реальное «я», еще одна причина моего отшельничества.

Мое реальное «я» – здесь и сейчас, и пишет. Когда я задумываюсь об этом занятии (о процессе письма, не о написанном), в моем мозгу непроизвольно возникают образы исследователей Земли: одинокие путешествия, подъем на горные вершины в одиночку... Звучит романтично, но на самом деле я подразумеваю вовсе не это, а проклятое одиночество, страх перед провалом (я не имею в виду плохие рецензии), утомительность романной формы, часто возникающее тошнотворное чувство, что ты – во власти болезненного наваждения...

Когда я выхожу из дома и встречаюсь с другими людьми, оказываюсь втянутым в их жизнь, в повседневную публичную рутину, мое собственное одиночество, «безрутинность» и свобода от экономических «забот» (изысканная форма тюремного заключения) часто вызывают у меня такое чувство, будто я инопланетянин, гость из космоса. Мне нравятся земляне, но я не вполне четко понимаю, что они такое и чем заняты. Я хочу сказать, что где-то там, в космосе, у себя

дома, мы управляемся с делами получше. Но что поделать – я послан сюда. И транспорта назад не будет.

Что-то в этом роде кроется за всем, что я пишу.

Это абсолютное различие между миром написанным и миром, в котором писатель живет, когда пишет, совершенно недоступно пониманию не-писателя. Не-писатели видят нас такими, какими мы были, а мы такие, какие мы есть здесь и сейчас. Писателю важен не сюжет, а сам опыт владения им; выражаясь романтически, трудный подъем взят, ураган пережит, нехоженная лунная поверхность – под твоею ногой. Это нечестивые наслаждения, и мир вообще-то прав, когда взирает на нас со злобой и подозрением.

Самый невыносимый для меня день – когда я отсылаю рукопись в издательство, ведь в этот день люди, которых полюбил, умирают: они становятся тем, чем являются на самом деле – окаменевшими ископаемыми организмами, теперь их будут изучать и коллекционировать другие. Меня часто спрашивают, что я хотел сказать тем или этим... Но то, что я написал, и есть то, что я хотел сказать. Если это не ясно из книги, то не может стать яснее и сейчас.

Я нахожу, что американцы, особенно те добрые люди, что пишут и задают вопросы, имеют странно прагматический взгляд на то, что такое книги. Возможно, из-за злосчастной ереси, что творчеству можно обучить (слово «творчество» здесь просто эвфемизм для слова «подражание»), они вроде бы уверены, что писатель всегда точно знает, что и зачем он делает. Не очень ясные книги для них – нечто вроде кроссворда. Они предполагают, что где-то, в одном из номеров газеты, который они случайно пропустили, были даны ответы на все вопросы.

Короче говоря, им кажется, что книга – все равно что станок: если знать – как, можно разобрать ее на мельчайшие детали.

Вряд ли стоит винить обычного читателя за то, что он полагает именно так. Ведь в последние сорок лет и статьи ученых-литературоведов, и еженедельные колонки литературных обозревателей в газетах и журналах стали угрожающе научными или псевдонаучными по своему характеру. Анализ и категоризация – это научные инструменты, без которых не обойтись в научных областях; но роман, как и поэма, является областью науки лишь отчасти. Речь не идет о том, чтобы вернуться к беллетристически-онанистическим описаниям

новых книг, какие были в моде в начале XX века, однако мы явно заслуживаем кое-чего получше, чем то, что имеем сегодня.

Я – заинтересованная сторона. Я это признаю. С тех самых пор, как я взялся писать «Женщину французского лейтенанта», я читаю бесчисленные некрологи, оплакивающие смерть романа; особенно мрачный вышел из-под пера Гора Видала⁷⁵ в 1967 году в декабрьском номере журнала «Энкаунтер»⁷⁶. И я наблюдаю, как рецензии на романы у нас, в Англии, становятся все более нетерпимыми, сбрасывающими роман со счетов. Теперь я жду, что одна из наших самых модных газет того и гляди объявит, что навсегда закрывает колонку «Новые книги», а освободившееся место достанется телевидению или поп-музыке. Разумеется, я заинтересован, но так же, как мистер Видал, беспокоюсь не за себя, для этого у меня вряд ли могут быть причины. Если даже роман мертв, труп его остается на удивление плодотворным. Нам говорят, что теперь романов никто больше не читает, так что авторы «Юлиана» и «Коллекционера» должны быть благодарны купившим их книги призракам (а таких на каждого приходится по два с лишним миллиона). Но я вовсе не хочу быть саркастичным. Речь идет о чем-то гораздо более существенном, чем личный интерес.

Мы вынуждены выбирать между двумя точками зрения: либо роман, а с ним вместе и вся культура печатного слова отживают свой век, либо наш век – увы! – в чем-то печально слеп и мелок, Я знаю, какого взгляда придерживаюсь я сам, и меня поражают люди, уверенные, что правильна первая точка зрения. Хотите всезнания? Тут-то вы его и получаете. Но вас – читателей, которые не являются ни литературоведами, ни писателями, – должно бы встревожить это всезнающее презрение к печатному слову, столь широко распространенное среди профессиональных патологоанатомов, препарирующих литературу. Нам нужно хирургическое вмешательство, а не анатомическое вскрытие. Тело умирает не только тогда, когда удаляют мозг: если вырвать сердце, результат будет тот же.

октября 1967 года. Закончил первый черновой набросок, начатый 25 января. В нем примерно 140 000 слов, и точно, как я себе и воображал, это совершенный, безупречный, прелестный роман. Но, увы, все это лишь в моем воображении. Когда я его перечитываю, я вижу 140 000 таких вещей, которые нужно переделывать. Возможно, тогда

он будет менее несовершенным. Но энергии на это уже не хватает: теперь начнутся мучительные поиски реалий, ужасающие меня изыскания, нескончаемый подбор слов и предложений. А я хочу писать уже другую книгу. Прошлой ночью у меня возник такой странный образ...

Дж. Фаулз я пишу, следовательно, я существую.
(1964)

На самом деле я никогда по-настоящему не хотел быть романистом. Это слово для меня слишком нагружено неприятнейшими коннотациями вроде таких понятий, как автор, литература, критик, только еще хуже. На ум сразу приходит что-то надуманное или просто выдуманное, вяло и безвкусно развлекательное, что-то такое – для чтения в поезде. Невозможно даже представить себе, чтобы «романист» мог сказать, что он на самом деле имеет в виду или что он на самом деле чувствует: трудно поверить, что он вообще способен что-то иметь в виду или чувствовать.

Все эти слова нагружены неприятными коннотациями, так как заставляют думать, что писательство – как творческий процесс и как выбор профессии – почему-то не может быть главным занятием человека.

Мне всегда хотелось писать (в следующем порядке) стихи, философские работы и лишь в последнюю очередь – романы. Я бы даже не поставил эту категорию деятельности – писательство – первой в списке моих устремлений. Моим первейшим стремлением всегда было и оставалось желание изменить общество, в котором я живу: то есть влиять на жизнь других людей. Думаю, я могу согласиться с Марксом и Лениным: писательство – далеко не лучший способ вызвать революцию.

Но я признаю, что все, на что я способен, – это писать. Я – писатель. Не делатель.

Общество, само мое существование среди других людей, бросает мне вызов, так что мне приходится выбирать оружие. Я выбираю писательство; но важнее всего то, что сначала мне был брошен вызов.

Издательство приняло к печати «Коллекционера» в июле 1962 года. Я перед этим вполне намеренно ушел от дел и жил в полном

уединении; то есть я делал работу, которую по-настоящему никогда не смог бы полюбить именно потому, что боялся влюбиться в нее по уши и обречь себя на вечное прозябание среди мириад печальных, поблекших интеллигентов, тех, что всю жизнь лелеяли довольно смутные литературные амбиции, но так никогда и не смогли их осуществить.

Десять лет назад я сделал свой выбор, решив стать писателем, – сделал выбор в экзистенциальном смысле этого акта; то есть мне постоянно приходилось делать этот выбор заново и жить в постоянной тревоге из-за обуревавших меня сомнений – а правильный ли выбор я сделал? Ведь я отверг гораздо более интересные возможности; я все поставил на одну карту – на этот выбор. Отчасти это был сознательный выбор экзистенциалиста, отчасти – зов крови, той самой – корнуэльской – четверти моего «я»; возможно, думаю я теперь, даже если бы ту мою книгу не приняли, если бы вообще никогда ни одна моя книга не была бы принята к печати, я был прав, построив жизнь в соответствии с этим выбором. Потому что меня окружают люди, не сделавшие – в этом смысле – собственного выбора: они позволили себе быть выбранными. Кого-то из них выбрали деньги, кого-то – символы высокого положения в обществе, кого-то – работа; и я не знаю, на кого из них грустнее смотреть – на того, кто понимает, что не сам выбрал. или на того, кто не понимает. Вот почему я почти всегда чувствую себя отделенным от большинства других людей, просто изолированным. Временами я даже рад этому.

Цветное стекло, резное стекло, матовое стекло: по мне, так лучше всего простое стекло.

На литературном вечере. Лягушки и волы. Лягушки – журналисты и газетчики, литературные агенты, издатели, которые делают довольно жалкие потуги приравнять знакомство с писателями к истинной способности что-то создавать, творить; волы – писатели, оскопленные всепоглощающим интересом к самим себе, собственной суетностью, узкопрофессиональными взглядами. И лягушки, и волы по отдельности приемлемы, но в одной упряжке – совершенно убийственны. Их болтовня оглушает, я чувствую себя точно как Алиса на чаепитии⁴⁹. Они даже как «материал» не годятся.

Деньги радуют меня в том смысле, что позволяют использовать время, чтобы свободно писать. Однако точно в той же пропорции они

усиливают мои сомнения в собственной способности писать: а действительно ли я заработал это право – свободно писать? И сомнения эти касаются моих работ как в прошедшем, так и в настоящем времени. Каждый день я должен что-то писать. День, в который я ничего не написал, скучен для меня, как бесплодная пустыня.

В январе 1963-го я решил уйти с работы. Я не могу думать о себе как о профессиональном писателе. Писание для меня всегда было занятием полурелигиозным: этим я вовсе не хочу сказать, что отношусь к писательству с почтительным трепетом, а только что не могу смотреть на писательство просто как на ремесло, на работу. Я понимаю, что, когда пишу хорошо, писать мне помогает не просто сумма накопленных знаний, умений, опыта – мне помогает что-то вне меня самого.

Вдохновение, общение с музой – это как телепатия. В наши дни страшновато в открытую заявлять, что необъяснимые феномены существуют, – сразу же получишь башмаком по яйцам: позитивисты, бихевиористы и иные гиперученые с этим не задержатся. Но существует некая метатехника, которая требует исследования.

Я не думаю о себе как о человеке, который «бросает работу, чтобы быть писателем». Я бросаю работу, чтобы наконец-то быть.

Думаю, человеку карьерному мое решение показалось бы абсолютно безумным, а может быть, даже безумно смелым. Но совершенно безопасно бывает в банковском сейфе, безопасно в атомном бомбоубежище, смерть – тоже безопасное состояние. Безопасность – одна из тюремных стен общества изобилия; уже начиная с рах Romana50 собственная безопасность стала патологически навязчивой общеевропейской идеей.

С чего это я вдруг взялся за роман? Дело в том, что в последние пятьдесят лет роман вытесняется из жизни, не важно, как говорил Витгенштейн⁵¹, в силу каких причин. Обстоятельства навязывают нам вытеснение романа. Романисты не виноваты. В XVIII, как и в XIX веке роман совсем недалеко – лишь на один шаг – ушел от жизни. Однако с пришествием кино, телевидения и звукозаписи он отступил уже на два шага. Роман теперь повествует о вещах и событиях, которые другие художественные формы описывают гораздо лучше.

Любой чисто видовой или слуховой ряд в современном романе

просто скучен – скучно читать, скучно писать. Внешний облик, движения персонажей, их голоса, место действия, его атмосфера и настроение – камера и микрофон зарегистрируют и передадут все это в двадцать раз лучше, чем пишущая машинка. Если роману предстоит выжить, то в один прекрасный день ему придется сузить свои рамки, описывая лишь то, что другие записывающие системы зафиксировать не могут. Я говорю «в один прекрасный день» потому, что наша читающая публика пока еще не вполне осознала то явление, которое я назвал бы *mischanneling* – «неправильным выбором русла»: я имею в виду использование неверной художественной формы для выражения или передачи своих мыслей.

Иначе говоря, взяться за писание романа в 1964 году значило постоянно каждым нервом своим ощущать, что вторгаешься на чужую территорию, в чужие владения, прежде всего – во владения кино. Само собою разумеется, что очень немногим из нас выпадает на долю шанс выразить себя на киноплёнке. (Экранизация книги равносильна публикации ее в виде роскошно иллюстрированного подарочного издания, но это не означает еще способности выразить себя на киноплёнке.) Так что над романом сегодня нависает угроза превратиться в *faute de mieux*⁵². Все мы, не перевалившие пока за сорок, пишем кинематографично; наше воображение, постоянно подпитываемое кинофильмами, «снимает» эпизоды и сцены, и мы создаем описания того, что снято. Поэтому для нас очень многое в писании романа становится – или кажется, что становится, – скучным переводом не сделанного еще фильма (который никогда и не будет сделан) в слова.

Не знаю, что хуже – обладать словом и не иметь идей или наоборот. Думаю, все-таки первое хуже. Надеюсь, не только потому, что второе – как раз мой случай, а потому что верю (как и во многое другое, в противоположность Паскалю⁵³), если уж дело плохо – а с великими романами этого никогда не случается – хорошие идеи оказываются много важнее хороших слов. Вот что мне не нравится во многих послевоенных американских романах. С точки зрения техники письма многие молодые американские писатели пишут лучше нас (британцев). Они много лучше, чем мы, владеют умением описывать, сокращать, монтировать, строить диалоги – всей писательской машинерией; а потом, в конце, снимаешь солнцезащитные очки и видишь – что-то не вышло. Ты не загорел под этим солнцем. Весь про-

цесс у них кажется искусственным (даже когда на самом деле это не так), перемороженной едой; все умно скомпоновано, вроде бы соответствует моде (даже когда не стремятся к этому), крепко сколочено и убедительно с точки зрения писательского мастерства. Но по-человечески или по каким-то смутным староевропейским стандартам некрепко и неубедительно.

Возможно, я просто пытаюсь оправдать мои собственные технические погрешности. С меня семь потов сходит, пока я продираюсь от идей (собственно идей, символов и сюжетов) к словам (к странице); и вполне может быть, что в Америке есть писатели, которые тоже чувствуют, как обливаются потом, продираясь от своих легко сочиненных страниц к тяжело добытым идеям.

Мой интерес возбуждают скрытые драматические психосексуальные смыслы, порождаемые экстремальными ситуациями, изолированностью⁵⁴. Однако в отличие от Фрейда или Юнга я никогда не считал эти смыслы таким уж важным подспорьем для анализа. Может быть, это результат многолетней работы в окружении главным образом женщин, и кроме того, я – феминист, то есть мне нравятся женщины, я наслаждаюсь общением с ними, и не только по эротическим мотивам. Оставляя эти мотивы в стороне, должен сказать, что для меня единственно приемлемым видом отношений как с мужчинами, так и с женщинами являются отношения на уровне «я – ты». Я охлофоб⁵⁵, для меня трое – уже потенциальная толпа.

«Коллекционера» я писал строго реалистически, отправляясь непосредственно от величайшего мастера придуманных биографий – Дефо, чтобы создать ощущение внешней обстановки романа. От Джейн Остен и Пикока⁵⁶ – когда писал героиню. От Сартра и Камю – создавая «климат». Только очень наивные критики полагают, что все влияния на автора должны исходить от современников. В ноосфере не существует дат, только симпатии, восхищение, антипатии и отвращение.

Если говорить о британском романе, то я не стану тратить время на ту его разновидность, что называю «романом развлекательным» – вариант старого плутовского романа, написанного в стиле фальшивого современного рококо. Я не виню авторов таких романов – во всяком случае, не так уж сурово, – но виню обозревателей и журналистов, телевизионщиков, газетчиков, всех, кто имеет отношение к ли-

тературе и доступ к средствам массовой информации, в том, что они возвели развлекательность в ранг великого мерила литературной ценности. По этой причине я разделяю писателей на развлекателей и проповедников. Я не против развлекателей, я всего лишь против их теперешней гегемонии.

Я думаю, что эта тенденция в сегодняшнем британском романе порождена не только нашим повсеместным – просто эндемическим – отказом вообще принимать литературное творчество всерьез, но в особенности нежеланием принимать всерьез европейскую литературу. Не вижу будущего в таком изоляционистском подходе, какой пропагандирует, например, Кингсли Эмис⁵⁷. Я и в лучшие времена не больно-то жаловал Джона Буля⁵⁸. Но Джон Буль в синих джинсах – это уже предел. Мне до смерти надоели косноязычные герои. К черту косноязычие! Можно пожалеть этих недотеп, но не надо их прославлять.

Я был присяжным заседателем на процессе в «Олд-Бейли»⁵⁹ в мае 1961 года. Закон, право могут быть прекрасны, но правосудия не существует. Психически не вполне нормальный человек, отец пятерых детей, бросивший в топку зачатого от него же самого ребенка своей старшей дочери, поднялся со скамьи подсудимых, что-то бормоча и рыдая. Обнаженность страдания и ужас переполняли зал суда: все дети этого человека были психически ненормальны, жена его бросила, у него не было ни денег, ни родных – ничего, кроме грубых, тяжелых рук с грязными ногтями и этих слез. Мне хотелось вскочить на ноги и кричать. Не мы его судили – судьей был он, и судил он жизнь – как она есть. Я знаю, и оснований для этого у меня достаточно, – Бога не может быть: я ощущал это всем своим существом, глядя на согбенную фигуру у скамьи подсудимых. Быть атеистом – это вопрос не морального выбора, а человеческого долга.

Я чувствую, что основных социально-политических обязательств у меня три. Первое – быть атеистом. Второе – не принадлежать ни к одной из политических партий. Третье – не принадлежать к каким бы то ни было блокам, организациям, группам, кликам или школам. Первое – потому, что даже если есть Бог, человечеству безопаснее вести себя так, будто его нет (знаменитый афоризм Паскаля⁶⁰ наоборот); а второе и третье – потому, что свобода личности в опасности, на Западе в той же мере, что и на Востоке. Преимущество

Запада не в том, что здесь легче быть свободным, но в том, что если ты свободен, тебе не нужно притворяться, как это приходится делать за «железным занавесом».

В Оксфорде я изучал французский язык и французскую литературу и в силу исторических причин знаю французскую литературу несколько лучше, чем английскую. Постепенно мне становилось все яснее и яснее, что это благо, а не помеха. Выработавшийся за годы учения инстинкт заставляет меня гораздо более интересоваться тем, что я говорю, чем тем, как я это говорю; знание французской литературы заставляет меня быть нетерпимым к островной ограниченности столь многих английских писателей (Франция, помимо всего прочего, есть то, чем мы – из лицемерия или пуританства, из-за одержимости классовыми проблемами или имперскими побуждениями – так и не смогли стать). И в то же время это позволяет мне гордиться некоторыми особыми чертами Англии и английской литературы. Великие культуры отражаются друг в друге, и если даже единственным побуждением к познанию Франции и французской мысли было бы намерение вновь открыть для себя свою собственную «английскость», это уже стало бы достаточным для того основанием. А также – достаточным основанием для презрения к неистребимым англосаксонским провинциалам, полагающим, что Франция – всего лишь банальный Малый Трианон по сравнению с прочной серой громадой нашего Виндзорского замка¹.

Я не хочу быть английским писателем, я хочу быть писателем европейским, то есть я сказал бы – мега-европейским (Европа плюс Америка плюс Россия плюс все те страны, где культура является, по существу, европейской). Этого требует вовсе не мое непомерное тщеславие, не попытка прыгнуть выше собственной головы, но простой здравый смысл. Какой толк писать для того, чтобы тебя читали только в Англии? Я даже и англичанином-то быть не хочу. Мой родной язык – английский, но я – мега-европеец.

Положение Атланта: держишь на своих плечах целый мир. Каждый писатель, должно быть, чувствует это: мир, который он (или она) создал, рушится, придавливая, вгоняя своего создателя в землю. Иногда чувствуешь это, читая чью-то книгу. Роман, словно паровой коток, раздавил автора. Или наоборот: созданный автором мир – пузырь, наполненный воздухом, и Атлант-писатель, напрягая мускулы,

величественно вздымает его вверх, словно цирковой тяжеловес, надувающий легковерную публику. Я стремлюсь отыскать равновесие, гармонию, полное согласие между силою Атланта и весомостью его мира. Как у Флобера, например. Или у Джейн Остен.

Очень не люблю что-то документировать; это все равно что взбираться на такую высоту, где скала представляет опасность для жизни. Не люблю такие места, где воображение оказывается бессильным и его сменяет голый документ. Я хочу быть «верным жизни», но под жизнью я подразумеваю свое ограниченное знание объективной реальности, вовсе не обязательно реальности научной, лингвистической или статистической, с какой мог бы познакомиться, месяцами интервьюируя разных людей или потев над различными учебниками. Мне представляется, что для писателей это новая (или сильно осложнившаяся старая) проблема: насколько следует использовать все современные средства записи информации о том, как в реальности выглядят предметы, как звучат голоса людей, и тому подобное. Некоторые американские курсы художественного творчества явно поощряют документальный подход. Для меня это всегда было – и навсегда останется – фундаментальнейшей ересью. Роман – это личный взгляд на жизнь одного человека, а не коллаж из разнородных документов.

Школа «nouveau roman»⁶² заставляет меня стыдиться своего франкофильства. Ее приверженцы не сделали ничего такого, чего не сделал Сартр в паре абзацев «Тошноты», причем гораздо лучше, чем они. Для меня в литературе Франции после 1918 года существуют всего четыре великих романа: «Путешествие на край ночи» Селина, «Судьба человека» Мальро, «Тошнота» Сартра и «Чума» Камю. Все эти романы смотрят прямо в лицо жизни, пусть даже только для того, чтобы на нее нападать, как это делает Селин. Они не показывают ей спину, не заявляют о своей приверженности абсолютной НЕприверженности ничему. Подозреваю, что к *nouveau roman* правильнее всего относиться как к периоду время от времени переживаемой французами утраты собственной идентичности, устремленности за Рейн, иначе говоря, как к культурной амнезии. Конечно, эти писатели чувствуют, как чувствуем все мы, что роман оказался в опаснейшем положении. Но чтобы найти выход из тупика, не следует сидеть и описывать стену в его конце.⁶³

Очень важно, чтобы современный писатель не был привержен

одному стилю. Будущий великий мега-европейский писатель станет использовать всевозможные стили, как писал картины Пикассо или музыку – Стравинский. Это не означает утраты идентичности. Утрата идентичности происходит тогда, когда все приносится в жертву страху эту идентичность утратить. Первым английским писателем, кто это понял, был Дефо.

Вот в чем выражается злосчастное одиночество писателя: он должен постоянно судить о чем-то, должен делать выбор между мнениями – мнениями других людей и своим собственным, никогда толком не зная, по каким меркам судят другие. Но всегда опасаясь самого худшего.

У меня есть еще особая жалоба. На то, что так много активно пишущих братьев-романистов рецензируют романы. В музыке и живописи такие суждения заинтересованных соперников – дело почти неслыханное. Хотелось бы, чтобы и в литературе было так же.

По-настоящему плохие рецензенты становятся перед рецензируемой книгой в такую позу, что книгу, которую они вроде бы должны рецензировать, вообще не видно, и по принципу, что голый черт не опасен, нам таких не следует слишком опасаться. Рецензенты, которых я просто не терплю, – те, кто пытается создать впечатление, что писание романов вообще достойно порицания как проявление более или менее очевидного инфантилизма. Взрослые пишут рецензии, романы пишут дети.

Я против всего пассивного: не хочу «быть читаемым» или «быть нарасхват». Писание – занятие активное, и произведения, которыми я всегда восхищаюсь и к уровню которых буду всегда стремиться, те, что делают и чтение занятием активным: книга читает читателя, как радар читает неизвестное. И неизвестное – читатель – это чувствует. В нашем помешавшемся на деньгах и развлечениях западном обществе любые творческие акты художников-проповедников (их заявления о самих себе, так же, как и их артефакты) рождают подозрения; каждое их неверное или неловкое движение вызывает упреки в лицемерии, заносчивости, наивности; и давление на них, как внешнее, так и внутреннее, способно разрушить все настоящее и искреннее, что

они пытаются создать – и в том, как живут, и в том, что и как пишут; совершенно не важно при этом, пользуется ли такой писатель успехом, «везунчик» ли он, короче говоря, или «неудачник». Когда Миранда в «Коллекционере» говорит о «Немногих», она, по моему замыслу, говорит именно о таких людях: прежде всего и более всего творческих, не просто высокоинтеллектуальных или больше других знающих, и не о тех, кто особенно искусно пользуется словом.

Эти писатели не могут быть иными, чем они есть, и не перестанут принадлежать к «Немногим», даже если отвергнут эту концепцию. Они суть «Немногие», точно так, как кто-то рождается левшой, а кто-то китайцем. Они не могут выбрать несвободу: они свободны по определению. И это изолирует их от всех остальных, даже когда другие барьеры между ними и «Многими» – профанной толпой – оказываются разрушены.

Дж. Фаулз Природа, природа, природы
(1970)

Что мне особенно нравится в философии дзен, так это ее прохладное отношение к словам. Она им не доверяет. Она считает, что стоит нам дать чему-нибудь имя или название, и мы сразу же забываем об истинной природе данной вещи. Так, различные ярлыки, особенно те, что навешивают на обычные житейские проблемы, имеют тенденцию становиться удобным предлогом для того, чтобы эти проблемы решались (или, точнее, не решались!) сами по себе. В данном конкретном случае я имею в виду тот «зловонный труп», который зарыт прямо под одним из таких понятий-терминов: «охрана окружающей среды».

Ни один политик или общественный деятель не осмелится ныне утверждать: он (или она) действительно считает, что человечество может выдержать бремя той гигантской цены, которую ему придется платить из-за загрязнения окружающей среды и гибели живой природы. И не имеет значения, что этот политик или общественный деятель делает и как он (или она) себя ведет в, так сказать, личном плане; в любом случае он (или она) никогда не откажется от самой модной заботы нашего времени. Мы все согласны с тем, что необхо-

димо охранять окружающую среду. Это государственная политика, национальная политика, местная политика, политика всех и каждого. И при такой всеобщей заинтересованности и озабоченности совершенно ясно, что ни вы, ни я не обязаны и пальцем о палец ударить в этом отношении – разве что оказать (на словах!) помощь в формулировании общего принципа.

Есть одна история о Сэмюэле Роджерсе, английском поэте, современнике Байрона и Шелли. На одном из устроенных им литературных обедов группа его друзей завела бесконечный разговор о несправедливостях рабства.

это явившаяся естественным следствием того, о чем я только что говорил, и весьма печальная общая неспособность американцев видеть малое, некая слепота по отношению к совершенно исключительной красоте различных крошечных объектов. И вот тут мне весьма помог замечательный маленький журнал «Ксеркс», выходящий в Орегоне (по адресу: 4828 SE Hawthorne Boulevard, Oregon 97215), который действительно умеет видеть и малое и большое. Этот журнал выходит под эгидой великого энтомолога, занимающегося главным образом жизнью муравьев, и эколога Эдварда Уилсона. Я от всей души желаю, чтобы и в Англии сегодня воцарился тот замечательный дух, который царит в этом журнале: дух всеобщего братства и стремления защищать биологическое разнообразие природы. – Примеч. авт.

В течение нескольких часов они изливали на окружающих свои тонкие либеральные чувства. Затем один из них повернулся к молчавшему хозяину: «А каково ваше мнение на сей счет, Роджерс? Я уверен, вы не менее нас озабочены печальной судьбой несчастных чернокожих!»

Роджерс задумался. Потом, сунув руку в карман, вытащил оттуда блокнот, положил его перед собой на стол и произнес самую краткую и емкую речь из когда-либо записанных, посвященную проблеме обструкционизма.

«Я озабочен этим ровно на пять фунтов стерлингов», – сказал он.

Так вот я уверен, что сейчас самое время каждому из нас решить, насколько он (или она) действительно озабочен – в том самом грубовато-добродушном и чрезвычайно прямом смысле, который придавал этому слову Роджерс, – тем, как в наши дни насилуется

природа. В данном случае, однако, стоимость этой озабоченности необходимо выразить в виде деятельной помощи и полного изменения своего отношения к природе, а не просто в количестве банкнот. И то, что должно бы заставить всех нас почувствовать себя «богатыми» настолько, чтобы спокойно раскошелиться на эти цели, лежит на поверхности: в большей части мест природу будут спасать не официальные организации, а все мы вместе и каждый из нас в отдельности. Если это будет иначе, если все общество не примет в спасении природы самое активное участие – вплоть до участия каждой отдельной семьи и каждой отдельной личности, – тогда вся наша привычная «дикая природа» приговорена. Пластиковый садик, стальной город, химический сельский пейзаж возьмут над нею верх. Находящиеся в ведении правительства парки и национальные заповедники, возможно, пока выживут; однако судьба природы, существующей в жизни обычных людей, находится в руках самих этих людей.

Сейчас я, как и прежде, живу в сельской местности (в Англии), где людям пока что удалось сохранить относительно здоровые отношения с природой. И хотя я, безусловно, не собираюсь изображать в черно-белых тонах контраст между более-святой-чем-сам-Господь-Бог Британией и куда-менее-святой Америкой, я подозреваю все же, что одно из основных различий между культурами этих двух стран заключается в отношении обычного среднего американца или англичанина к той привычной природе, что его окружает. В терминах «плохих» взаимоотношений с природой быть озабоченным ее состоянием означает сознавать, что лично ты ведешь себя по отношению к ней неправильно. А вот непонимание того, что лично ты ведешь себя неправильно (проявляемое в патологической тенденции обвинять всех в жадности и в том, что вся работа по охране окружающей среды ведется неправильно), как раз и представляется мне весьма слабым местом в отношении американцев к экологии. Это фундаментальное, личное и частное, правило взаимоотношений с дикой природой и является основной целью моих дальнейших рассуждений. Именно его мне хотелось бы обсудить в данном эссе, причем в двух-трех весьма различных аспектах. Я надеюсь также предложить каждому выбрать какое-нибудь место – в непосредственной близости от его дома, – где тоже кое-что можно сделать в плане решения экологических проблем.

Но прежде всего мне придется рассказать о двух-трех сделанных

мною весьма болезненных исторических наблюдениях. Почему Британия способна демонстрировать значительно лучшую сохранность дикой природы – в больших и малых городах, в пригородах и деревнях, – чем США? Более благоприятной в этом отношении обстановкой у нас, в Англии, мы в значительной степени обязаны, разумеется, совершенно случайным обстоятельствам, а вовсе не более развитому сознанию англичан, понимающих всю необходимость охраны окружающей среды.

Американские фермеры обращаются с природой гораздо более «эффективно». Они произвольно меняют ландшафт, чтобы он лучше подходил для обработки земли с помощью машин. Они также используют большее количество ядов. А британский фермер обладает традиционной терпимостью по отношению к природе; девять человек из десяти по-прежнему с радостью пожертвуют участком пахотной земли ради хорошей охоты или рыбалки, прикармливая ту дичь, на которую охотятся, оленей, лисиц и прочих животных, тем самым давая кров и пропитание многим другим видам живых существ. Кроме того, поля у нас гораздо меньше и чаще всего разделены тем, что наилучшим образом подходит для различных мелких представителей живой природы: густым плетнем, или живой изгородью, или каменным забором грубой сухой кладки. К тому же мы, англичане, всегда яростно защищали так называемые общинные земли, которые, согласно традиции, никогда не распахивают, оставляя тамошнюю дикую природу в покое. Крупнейшие землевладельцы прошлого оставили нам богатое экологическое наследие – разбросанные по всей стране леса и рощи, а также прекрасные парки в больших городах. Впрочем, даже если в том или ином английском городе и не выделялось под парк специального участка земли, все равно большая часть таких городов настолько медленно выростала из своих средневековых корней, что даже относительно нестарые города куда зеленее и хаотичнее в архитектурном плане, чем их американские ровесники. Природа никогда не была полностью вытеснена из английских городов. Там, как и в пригородах, существуют определенные различия в озеленительной и садовой практике (их стало гораздо больше в настоящее время), которые благоприятствуют дикой природе. Но даже при учете всех этих моментов, составляющих британское «счастье», есть в данном сравнении, как мне представляется, некое упущение с американской сто-

роны, хотя недостаток этот и проявляется достаточно пассивно, да и обусловлен, что называется, исторически.

Я недавно прочел один из самых первых отчетов о жизни американских колонистов, написанный губернатором Брэфордом: «О колонизации Плимута». Это история святых отцов-пилигримов и первых мрачных лет их жизни в штате Массачусетс. Семена того отношения к природе, которое многие британские защитники окружающей среды до сих пор отчетливо ощущают в повседневной жизни Америки, отчетливо видны в этом отчете. Я в лучшем случае могу назвать подобное отношение отвратительной враждебностью. Брэфорду естественная среда, то есть природа Америки, представлялась куда более страшным врагом, чем индейцы, интриги коллег или неудачи колонистов. Разумеется, было бы странно говорить о враждебном отношении к природе в современных Соединенных Штатах, однако там все еще жива некая всеобщая подозрительность по отношению к ней, или, точнее, некое холодное равнодушие, словно природу можно официально заставить просить прощения за те пот и слезы, которые она заставила проливать первых поселенцев, но невозможно ожидать от людей, чтобы они стали полностью ей доверять, не говоря уж о том, чтобы ее любить; все это сильно напоминает мне то отношение, которое и до сих пор присутствует у многих моих пожилых соотечественников к немцам.

К этому достаточно давнему отторжению дикой природы от человека (к сожалению, переросшему в равнодушие) следует добавить и более поздние исторические факторы. В XIX веке многие иммигранты из Европы (например, ирландцы и итальянцы) прибыли в Америку с горьким, свойственным старому миру, опытом депрессивной и экстенсивной сельскохозяйственной экономики. Единственное, к чему многие из них пришли, привезя это решение с собой вместе с чемоданами и узлами, было абсолютное нежелание когда бы то ни было работать на земле. Если пользоваться социологическим жаргоном, то именно потомки таких иммигрантов с течением времени и создали в высшей степени урбанизированный образ жизни. Кроме того, в сегодняшней Америке существует также проблема интеллектуально доминирующей субкультуры: еврейской. Единственный недостаток, которым обладает этот необычайно одаренный народ (более того, недостатком, за который его и винить-то нельзя, поскольку он проистекает

из многовекового опыта проживания в гетто и диаспоре), – это слепота по отношению к природе. В классическом идише, например, существует очень мало слов, обозначающих различные цветы или диких птиц. Великий писатель Исаак Бабель прекрасно сознавал это! И наконец, существует, так сказать, «прибыльный» аспект американского мировоззрения, тоже явившийся своеобразным следствием периода становления плимутской колонии: прежде всего, это склонность максимально усиливать доходность любого предпринимательства. Нельзя открыто грабить природу, отнимая у нее последние медяки, и ожидать, чтобы она после этого выглядела цветущей. Я, пожалуй, готов согласиться, что первым американским поселенцам можно отчасти простить их ошибочную уверенность в обратном. Ведь по словам буквально каждого историка, писавшего об американских колонистах, несколько их поколений воспитаны с ощущением бескрайней новой территории, которую жизненно важно освоить. Разве имеет какое-то значение, если ты оставишь после себя несколько квадратных миль загубленной земли, когда вокруг еще столько неосвоенных, девственных просторов? Но даже и сегодня нас потрясает – настолько мы, европейцы, привыкли воспринимать США как некую единую, огромную и чудовищно урбанизированную территорию! – как много дикой природы сохранилось, скажем, между Нью-Йорком и Лос-Анджелесом. Каждый раз, когда я лечу в этом направлении, я думаю о том, что трудно все же винить первые поколения американцев за их грехи в освоении этих земель. И дело не только в огромности территории; свою роль играл и ее, так сказать, «внешний вид». Естественно, эта земля обетованная привлекала главным образом бедняков. По всему миру бедняки – что вполне понятно – всегда были куда больше озабочены тем, как обеспечить себя и свою семью, чем защитой окружающей среды. В былые годы любые действия по ее защите предпринимались исключительно представителями того общественного класса, которому никогда не требовалось совершать массовую эмиграцию; это были хорошо образованные и хорошо обеспеченные люди. Благополучно вернувшись в старую Европу и удобно устроившись там, они могли позволить себе такие благородные развлечения и тонкие чувства. А вот бедные эмигранты не могли. Однако самая очевидная ирония наших дней заключается в том, что подобное, характерное для воззрений бедняков на природу, а потому и простительное

им свойство по-прежнему является превалирующим в Америке, самой богатой стране мира.

Я не пытаюсь преуменьшить те усилия и те средства, которые в настоящее время тратятся в Соединенных Штатах на охрану окружающей среды, но все же подозреваю, что до некоторой степени их отношение к данному вопросу все еще испытывает значительное влияние старых взглядов и обычаев. Подобно определенной разновидности совершенно беспринципных миллионеров, превратившихся в общественных благодетелей, новые официальные «хранители» окружающей среды чрезмерно обеспокоены тем, чтобы продемонстрировать всем, как сильно переменилось их отношение к ней. И этой проблеме уделяется чересчур много внимания в той самой, ныне признанной ошибочной, манере, которую сперва широко опробовали во взаимоотношениях с индейцами – то есть в виде резерваций или заповедников, якобы призванных спасти природу, а на самом деле совершенно «показушных» участков территории, чего совершенно недостаточно в плане общей реинтеграции природы в обычную жизнь общества.

Даже само по себе слово «обычный» не очень характерно для восприятия американцев. Вот что-то огромное, выдающееся – это да! Это способно произвести впечатление и привлечь сердца и кошельки мужественных американцев. И, возможно, именно эта (во многих иных случаях весьма привлекательная) национальная черта – любовь ко всему большому и выдающемуся – помогает объяснить, почему столь многие американские города и пригороды были начисто списаны со счетов профессиональными экологами как абсолютно безнадежные. Однако все это районы по-прежнему весьма густонаселенные, где реинтеграция живой природы особенно – прямо-таки настоятельно! – необходима, если есть желание произвести некие фундаментальные изменения в общественном отношении к проблеме охраны окружающей среды. Тут, на мой взгляд, нужно очень четко сформулировать конкретную цель: всячески благоприятствовать сохранению и развитию дикой природы, какой бы незначительной и скромной она ни казалась, повсюду, на заднем дворе у каждого горожанина или его соседа, и ни в коем случае не лелеять ту иллюзию, что дикая природа – это только те крупные, эффектные и редкие звери и птицы, которых можно увидеть по телевизору или случайно во время летнего отпуска в национальном парке, расположенном в глухом уголке стра-

ны.

В упомянутом «соревновании» англичане значительно выигрывают именно на этом уровне. Они вполне терпимо относятся к той обычной природе, которая их окружает, потому что хотят, чтобы она их окружала. Они, возможно, ей и не интересуются, однако считают справедливым, чтобы и у природы было право на выживание, а также все условия для этого. Это делается почти бессознательно; нам это просто кажется естественным – в самом прямом и полном смысле данного слова.

Еще один неверный (или по крайней мере подозрительный) акцент в активной охране окружающей среды – это когда стремятся улучшить состояние особенно важных для человеческой жизни сред: воды и атмосферы. Разумеется, успех в этой области поможет и другим формам жизни, существующим рядом с человеком, так что я ставлю под вопрос отнюдь не конечный результат этих усилий, а тот безжалостно прагматический способ, с помощью которого охрана окружающей среды порой воспринимается как единственная потребность человеческого общества, а не как общая потребность и человечества, и природы. Подобная направленность может превратить охрану природы в некий побочный продукт человеческих забот. Я полагаю, что столь абсурдное отношение к этой проблеме возникает потому, что охрана окружающей среды – хотя это и не единственная человеческая забота – действительно является тем, за что человек единственно несет ответственность, реагируя на природу извечным вопросом: «А что в ней для меня?»

Позвольте мне пояснить свою мысль простой аналогией. Я имею в виду то, что порой называют низшими, или первичными, формами живой природы, нечто вроде ее младших детей, и я уверен, что мы, взрослые особи человеческой эволюции, несем по отношению к «детям природы» в точности ту же ответственность, что и к своим собственным детям. Однако мне в подобном подходе не нравится то, что охрана окружающей среды представляется неким путем к Городу Удовольствий, выдуманному людьми, – то есть люди целенаправленно делают из природы этакую бедную сиротку. Защита дикой природы в окрестностях своего города (дома, фермы) становится похожей на защиту осиротевших детей: это нечто, находящееся на попечении специализированных учреждений и институтов, но совсем не то, что

нас с вами непосредственно касается.

Однако довольно о негативных исторических выводах. Давайте посмотрим повнимательнее на фундаментальное ядро охраны окружающей среды – сад на заднем дворе вашего дома.

Я порой встречаю мнимых любителей природы, которые говорят, что подкармливают птиц у себя в саду и даже устраивают для них различные домики – да, Господи, разве могут они сделать для птиц что-то большее? Я хорошо знаю такие сады – красивые, ни одного сорняка, только безупречные газоны и цветы. Сразу ясно: там никогда не встретишь тех растений, которые свойственны данной местности, а газон чересчур плотен для того, чтобы птицы могли вить гнезда в такой траве (а ведь далеко не все птицы гнездятся и высидивают птенцов в дуплах или на ветвях деревьев); к тому же в таких садах постоянно используются инсектициды.

Что нужно для жизни природы? Во-первых, уединение, тайна, даже на самом маленьком заднем дворике: как и каждому человеку, природе нужно такое место, где ее жизнь может быть недоступна для чужих глаз. А многие современные сады похожи на искусственные стеклянные муравейники с внутренними перегородками, где все то, что происходит внутри, полностью доступно взору тех, кто снаружи. Во-вторых, поскольку в природе постоянно происходит процесс жертвоприношения, ей необходимы жертвы. Можно, конечно, уничтожить всех безымянных насекомых на своем участке земли, а потом жаловаться, что у вас в саду совершенно нет бабочек. Ясно, что для выполнения высказанных мной требований нужны перемены во всей существующей концепции садоводства и озеленения приусадебных участков. И тут снова, по-моему, англичане оказываются несколько впереди американцев – и снова главным образом по неким случайным, исторически обусловленным причинам.

Кроме того, в США очень популярны этикие «синтетические» сады. Там вообще больше всего ценится то, что способно экономить время. Инсектициды и гербициды, например. Также очень важны безупречное функционирование, аккуратность и эффективность. Лужайки перед домами американцев очень аккуратны. Во многих пригородных районах – что, безусловно, характерно в равной степени и для Британии – более чем принято соблюдать общие правила: сажать одинаковые растения, одинаково размечать сад (хотя и стараясь, ко-

нечно, чтобы твой сад был чуточку лучше, чем у соседа). В Америке газон, очищенный от сорняков, – это тест на социальную приемлемость; а человек, вырастивший самые лучшие в округе розы, ходит с высоко поднятой головой и посматривает на всех свысока.

В истории садового искусства *jardin anglais* (то есть «английский парк») всегда требовал изысканного беспорядка. Кое-кто из американских гостей, приехав в Англию, даже высказывает предположение, что в высшей степени регулярные сады при некоторых особняках елизаветинской эпохи или XVII века – это и есть настоящие английские сады. О, как глубоко они заблуждаются, ибо это всего лишь стилизованные аристократические копии итальянских и французских образцов. Настоящий английский сад всегда был двоюродным братом английской живой изгороди и английского луга. Он всегда функционировал заодно с дикой природой, тогда как искусственный французский и итальянский сад (или парк) всегда дикой природе сопротивлялись. Хотя для сада в экологическом отношении нет ничего лучше существования заодно с дикой природой – такой сад с честью делят между собой его законный владелец, человек, и не менее законные естественные его хозяева, птицы, звери и насекомые, обитающие в данной местности. Когда птицы или насекомые залетают в город, то ищут, глядя вниз с высоты, всего лишь разнообразную пищу и привлекательную в этом отношении растительность, а не залитый неоновым светом лоток, где продают гамбургеры, похожий на пятьдесят тысяч других таких же лотков. Итак, что же нам делать?

Очевидно, что первое – это запретить использование в садах всех инсектицидов, которые получили столь широкое распространение в начале отвратительнейшей – в плане истребления живой природы – цепной реакции XX века. С этим очень тесно связано второе: гербициды. Каждое «научное» заверение насчет практически полной безвредности гербицидов – чаще всего откровенная ложь, поскольку все подобные продукты имеют целью нарушение природного равновесия. Затем нужно урезать площади, отведенные под газоны. Ухоженная трава газона обеспечивает крайне слабую экологическую отдачу. В этом отношении очень хороши вечнозеленые растения, используемые как живая изгородь, особенно если они вдобавок дают богатые нектаром цветы и съедобные плоды или ягоды. Такая живая изгородь не только привлекает птиц, но и дает кров весьма полезным

насекомым. Еще один важный момент – это выбор цветов и декоративных кустарников для клумб и оформления дорожек. Некоторые автохтонные разновидности мяты, плюща, маргариток и т.п. выглядят, возможно, несколько скромнее их современных «селекционных» разновидностей, однако их, несомненно, предпочтут самые различные насекомые.

Если вам интересно, чего это я тяну волынку и без конца нудно повторяю «насекомые, насекомые, насекомые», то ответ очень прост. Впрочем, сперва я бы хотел все же дать еще один пример того, как легко слова превращаются в опасно затемняющий их истинный смысл ярлык. Большая часть насекомых попадает в весьма не любимую американцами категорию «противных» маленьких и неотличимых друг от друга существ. Если по представлениям расистов все представители той или иной ненавистной им расы выглядят совершенно одинаковыми, то для многих американцев, как мне кажется, большая часть мира насекомых безнадежно похоронена под ярлыком «жук», точнее, «жучок». Отсюда и весьма показательное презрительное выражение «перестань жужжать!», и все эти электронно-механические «жучки» и связанные с ними выражения типа «поставить "жучок"», «"жучок" в телефонной трубке» и т.п. Если пользоваться таким ярлыком, то все насекомые как бы сами собой попадают в категорию природного эквивалента политических «красных».

У меня есть неопровержимые доказательства этой национальной инсектофобии, ибо она проявлялась у каждого моего американского гостя, когда они, приехав ко мне в Англию, лишь сокрушенно качали головой по поводу нашего упорного нежелания установить у себя в доме дополнительные двери с сеткой. «Ну когда же наконец, – прямо-таки написано было на их лицах, – эти ничего не смыслящие в гигиене англичане постигнут элементарные санитарные нормы жизни?» Что ж, дело, возможно, в том, что в США гораздо больше разновидностей насекомых, которые способны разносить различные инфекции, чем у нас, в Англии. Но все-таки, пожалуй, тут нечто иное! Мы проводим куда более четкую грань между безвредными садовыми и полевыми насекомыми, которые часто залетают в дом, и теми, которые представляют для нас и наших садов реальную опасность. Хотя единственное подтверждение моим словам – это отсутствие в нашей речи все покрывающего слова bug, «жучок».

А может, взять да и уничтожить всех жуков бомбами? Но это совершенно невозможно, ибо насекомые прямо или косвенно являются основным источником питания для бесчисленных более высоких форм жизни! Если вы безжалостно уничтожите своих «жучков», это будет означать, что вы строите здание охраны окружающей среды без фундамента и даже без первого этажа. Легко оценить собственный сад с точки зрения его экологического благополучия, проверив, много ли в нем насекомых. В данном контексте это означает, что если там чисто, то есть насекомых нет, значит... там грязно!

Реально, с точки зрения этики, не существует более ясного решения, которое непременно следовало бы принять в наши дни: полностью запретить использование инсектицидов, причем в первую очередь перестать применять их у себя в саду, призывая соседей сделать то же самое. Однако же, что очевидно, данный процесс этим ограничиться не может. Жизненно необходимым условием охраны природы в вашем саду является ее охрана повсюду, в том числе и в окрестностях вашего дома. Хоть я и не сомневаюсь в наилучших побуждениях тех достойных людей, что управляют большей частью заповедников, которые я посетил, побуждения эти все же зачастую, как мне кажется, исходно основаны на порочном принципе. На самом деле координаты подобных заповедников должны быть известны всем, а использование самих заповедных мест строго определено тем самым, ныне ставшим старомодным, названием, которое им некогда дали: *nature sanctuaries*, заказники. Жизненно необходимо, чтобы близ городов и столиц имелись некие участки незагрязненной территории, где сохранилась «дикая» природа и куда людям вход заказан. Но, боюсь, условие «людям вход воспрещен» окажется абсолютно несовместимым с устройством площадок для пикников, с прогулками по тропинкам и прочими подобными занятиями, которые обычно разрешаются в таких местах с целью достижения некоего компромисса между общественным и гражданским понятием долга, стремлением получить удовольствие и истинной целью охраны окружающей среды.

Но даже национальный парк и прилегающий к нему заповедник дикой природы имеют маловато смысла в экологическом отношении, если все окрестные пахотные земли регулярно травят инсектицидами. Вот тут-то я и подхожу к самой сути данного вопроса. Абсолютно необходимо переосмыслить то, где именно охрана окружающей сре-

ды наиболее осмысленна и необходима. Вместо того чтобы мечтать о некоем совершенно безлюдном далеке как идеальной территории для сохранения дикой природы, следует пустить весь процесс как бы в обратном направлении. Неконтролируемое опрыскивание растений инсектицидами в любом случае должно производиться на безопасном – для людей и природы – расстоянии от городов и селений и как можно дальше от них; а город вместе с широким зеленым поясом вокруг него должен стать наипервейшей в плане охраны окружающей среды зоной. Подобная традиция уже стихийно создана во многих английских городах. И немало различных видов живых существ, некогда обитавших исключительно в сельской местности, теперь с удовольствием перебираются в пригороды, точно протестуя против загрязнения их естественной среды.

Если живые изгороди, рощицы и другие (с точки зрения нацеленного на прибыль фермера) «зря пустующие», невозделанные территории следует непременно восстановить в английском пейзаже, то это прежде всего должно быть сделано именно в таких охранных зеленых зонах, опоясывающих крупные города. Если фермеры к этому требованию не прислушаются, тогда нужно «подключить» общественные власти. В противоположность расхожим представлениям, многие птицы исключительно терпимы к шуму общественного транспорта. Мне приходилось видеть некоторые их виды даже в кустарнике на обочине фривея в Лос-Анджелесе, всего в двух-трех метрах от сплошного стального потока машин. Однако предупреждаю: характер и тип зеленых насаждений всегда должен определять эколог. Находящееся во владениях города свободное пространство должно быть засажено растениями с пользой для местной природы, а не ради гордости горожан и не для того, чтобы радовать их взоры пестрыми цветочными клумбами.

Я бы очень хотел иметь реальную возможность представить в качестве примера свой собственный сад здесь, в Англии, а не пытаться выразить все это на словах. Я не раз предпринимал попытку внедрить во всеобщую практику все то, к чему призываю в своих проповедях. Я не применял и ни за что не стану применять инсектициды буквально за порогом собственного дома. Я свел использование гербицидов до предельного минимума. И да, вы правы: тот участок земли, посреди которого стоит мой дом, весьма далек от того, чтобы

служить мечтой садовода. Примерно половина сада заросла дикими кустарниками и травами: какие бы семена там ни созрели, им позволено прорасти, будьте чертополох, щавель или кипрей; для меня не имеет никакого значения, что они стоят на первых местах в списке типичных сорняков. Мой сад находится в городе, и он совсем небольшой по американским стандартам, однако там нашли приют пять или шесть вполне способных к размножению млекопитающих, примерно дюжина разных видов птиц, которые там и гнездятся, а еще большее количество пернатых прилетает ко мне «в гости»; там довольно много бабочек и мотыльков и в целом прямо-таки роскошная в своем разнообразии компания насекомых. Кроме того, я избавил себя от тяжелой работы, поскольку позволил природе самой заботиться о себе так, как ей вздумается. Мне пришлось только научиться спокойно реагировать на выражения лиц ортодоксальных садоводов, которых явно шокирует вид моего сада. Могу лишь с уверенностью заявить, что подобный «позор» сразу становится гораздо легче переносить, как только примешь окончательное решение. А вскоре уже начинаешь понимать, что те, кто тебя стыдит, просто наполовину слепы, ибо не видят той награды, которую ты заслужил, не могут осознать, как прекрасна та дивная гармония, которую подобный беспорядок и лень приносят в повседневную жизнь.

Ничто не может отменить того исходного права, которое имеет природа на вашу земельную собственность, того титула, которым она обладала задолго до того, как вы стали владельцем этого участка земли, задолго до того, как вы вообще появились на свет. И нечего спорить о том, где именно и с чего начинается охрана окружающей среды. Она начинается прямо с палисадника у вас под окном. То есть она начинается, если ее начинаете вы, и только тогда, когда вы перестаете бессмысленно произносить слова «охрана окружающей среды», просто «веря» в то, что охрана окружающей среды где-то существует, и радостно соглашаясь с этим. Здесь можно выбрать только одно из двух: вы либо действуете сами, либо осуждаете чужие действия.

А теперь давайте рассмотрим еще один образ: человека с ружьем, охотника, являющегося предшественником и прототипом всех эксплуататоров природы. Поскольку взгляды мои, уверен, не принесут мне популярности, лучше я сразу объясню, что не собираюсь, подобно столь многим реформаторам, действительно запрещать тот

публичный дом, один вид которого всегда вызывал во мне зависть по отношению к другим мужчинам, но в который я так никогда и не решился войти сам. Я провел значительную часть своей юности, охотясь на уток, и прекрасно помню, на что это похоже, когда в зимних сумерках сперва слышишь судорожный шелест крыльев, который все ближе и ближе, потом видишь темный силуэт и слышишь, как птица тяжело, с шумом шлепается в тростники неподалеку. Ни одна другая забава или вид охоты, которые я пробовал в своей жизни, не вызывали в моей душе столь же сильного возбуждения и волнения, и ни одно другое занятие не оставляло у меня ощущения столь же приятно потраченного времени!

Меня учил охотиться человек по имени Брили, принадлежавший к старой школе. Мне, например, не разрешалось стрелять в птицу, пока я не доказал в достаточно удовлетворительной для него степени свое умение стрелять по жестянкам и бутылкам, которые он подбрасывал в воздух в качестве движущейся мишени, – а попадать в них я научился далеко не сразу. Кроме того, мне разрешалось стрелять только в разрешенную для охоты и съедобную дичь. И только с той поры, когда от меня действительно можно было ожидать, что я ее подстрелю. Еще одно внушенное мне Брили правило таково: никогда и ни при каких обстоятельствах не прекращай поисков подстреленной птицы. Если тебе помешала сгустившаяся темнота, на завтра снова отправляйся в те же места. Автоматическим оружием пользуются только варвары; если ты не можешь убить утку с двух выстрелов, это твоя вина, ибо ты свой охотничий шанс получил, но не сумел им воспользоваться. Тогда меня, помнится, ужасно раздражали все эти бесконечные правила. Теперь же, когда я порой вижу то, что мы у себя в деревне называем городской забавой (когда горожане начинают беспорядочно палить в любую движущуюся мишень), я в душе снимаю шляпу перед старым Брили. Как и подавляющее большинство охотников старой школы, он был отличным полевым натуралистом, так сказать, стихийным естествоиспытателем и искренним любителем природы, не считая того, что чрезвычайно точно различал еще издали свиязь и дикую утку на фоне даже самого темного неба. Брили давно уже нет на свете, но, по-моему, всемирное сообщество охотников чрезвычайно нуждается в таких людях, как он, – в качестве своих арбитров.

Что же касается его в высшей степени справедливых «законов»,

особенно одного из них, то я, разумеется, и надеяться не могу, что сумею убедить американцев, а тем более владельцев огнестрельного оружия, в том, что стрельба из автоматического оружия во время охоты должна быть запрещена. В какой-то период своей жизни я и сам некоторое время пользовался таким оружием, и мне показалось, что из него я не просто хуже стреляю и успеваю ранить куда большее количество живых существ, чем убить, но и уничтожаю самый существенный элемент охоты: охотничий азарт. Удовольствие, получаемое от простой охоты, тоже, разумеется, связано с убийством, но все-таки не с убийством любой ценой. Это как бы пари, когда разрешается сделать максимум два выстрела; между прочим, это на один больше, чем ударов при игре в гольф. Если честно, у меня всегда возникали сомнения насчет целесообразности этих огромных новомодных ягдташей и гигантских тяжелых корзин для рыбной ловли, которые напридумывала наша промышленность. Все великие виды спорта, в том числе и охота, очень четко определяются согласованными ограничениями и запретами, и настоящее мастерство заключается в том, чтобы победить, не выходя за рамки установленных жестких правил. Так что нам давно пора устанавливать правила поведения и определять параметры снастей, которые могут или не могут быть разрешены охотникам и рыболовам. Оба эти вида человеческой деятельности превратились теперь практически в чистый спорт, и их необходимо регулировать, как и все прочие виды спорта.

Другая растущая необходимость – это проверка знаний и умений охотника. По-моему, очень плохо, когда мужчина или женщина без каких бы то ни было вопросов могут купить ружье, просто заплатив деньги в кассу; не менее плохо и то, что они могут прямо сразу отправиться в лес и начать палить из этого ружья в первого же попавшегося зверя. Я бы создал определенную шкалу оценок для экзамена по охотничьему мастерству, который обязательно нужно сдать, прежде чем тебе выдадут охотничье свидетельство; и я бы запретил получать такие свидетельства несовершеннолетним по причинам, о которых вы легко догадаетесь сами; я бы также очень хотел, чтобы был введен обязательный или даже принудительный курс для охотников, где учили бы различать виды диких зверей и птиц и общей этике охоты. Между прочим, все это прямо-таки незначительные требования, если сравнивать их с теми, что предъявляются при сдаче экзамена на мастерство морякам, пилотам, полицейским и людям некоторых

других профессий – всем тем, кто держит в своих руках жизнь и смерть живых существ.

Сам я отказался от охоты по тем же причинам, что и многие другие люди: в один прекрасный день я понял, что не могу испытывать радость от того, что вижу птиц и зверей на воле, среди дикой природы, и уже в следующий момент убивать их. Вы не просто вечером отстреливаете по лицензии оленя; вы вместе с оленем убиваете частицу счастья, которое другой человек, возможно, испытывал, наблюдая за этим животным и радуясь его красоте и тому, какое замечательное потомство у него будет. Мальчишкой я подстрелил – исключительно из вредности и озорства (и, разумеется, находясь достаточно далеко от своего строгого наставника, об этом нечего даже и говорить!) – нескольких стервятников, а также воронов, которые уже и тогда были редкостью на юге Англии. Теперь же вороны здесь практически полностью истреблены. Я вот уже много лет не слышал их глубокого, горлового карканья, которое ни с чем не спутаешь, этого «квар-р-рк», доносящегося с небес. Мне приходится теперь ездить в Уэллс, проезжая сотню миль, только чтобы наверняка еще раз услышать этот крик. То, что тот школьник, то есть я, помогал обществу уничтожить навсегда – или по крайней мере на всю свою собственную жизнь, – было одним и последних самых благородных и мирных звуков в небе над его родиной.

Еще один предмет спора, для которого здесь осталось уже очень мало места, – это утверждение, что охота якобы помогает охранять окружающую среду. Разумеется, дичь, на которую разрешена сезонная охота, действительно довольно тщательно охраняется: ограничены размеры ягдташей и продолжительность охотничьего сезона, предпринимаются попытки как-то защитить среду обитания того или иного животного. Но зато страдают все остальные, и особенно те дикие животные и птицы, которые стали невольными жертвами в соревновании с винтовкой или карабином. Одна из трагедий, отмеченных в британской истории охраны окружающей среды (которая, спешу добавить, имеет еще немало черных пятен, гораздо больше, чем вы, возможно, сумели сосчитать благодаря моим предшествующим рассуждениям), – это почти полное и внезапное исчезновение в последние двадцать пять лет многих видов наших птиц, являвшихся наиболее популярной дичью, на которую была разрешена охота. Инсекти-

циды нанесли их поголовью тяжкий урон, однако главным их врагом остается профессиональный егерь, призванный охранять лес от браконьеров. Хотя я терпеть не могу подобные методы – многие из егерьей по-прежнему пользуются ловушкой-шестом и таким незаконным способом, как отравленная приманка, – я не могу по-настоящему винить их. Им платят за то, чтобы они приманивали и охраняли дичь для осеннего охотничьего сезона, и если та деревянная перекладина, на которую они вывешивают убитых ими «паразитов» (то есть хищников), полна, это доказывает, что они честно заработали свои деньги. Винить во всем следует их хозяев.

И во всей этой так называемой охране окружающей среды, устраиваемой исключительно ради охоты, есть весьма большая доля тиранического и почти пуританского эгоизма. Ни один не-охотник никогда не сумеет оценить такое великолепное зрелище, как нескольких жирных фазанов, одновременно клюющих зерно на краю поля. Или еще более прекрасное: камнем падающий вниз сокол-сапсан или ястреб-перепелятник, резко снижающийся над лесной поляной в своем смертельном для жертвы броске. Но ни один «нейтральный» человек не имеет права голоса в обсуждении этого вопроса; охотничья индустрия сама все решает за всех. Однако это может показаться еще вполне безобидным вмешательством в жизнь природы по сравнению с тем, что творится в связи с убийственным повсеместным распространением сельскохозяйственной индустрии, а точнее, совершенно уничтожающего плодородный слой почвы и буквально все переворачивающего вверх тормашками «научного» земледелия. Впрочем, неверно уже само отношение к этим вопросам. Оно увековечивает – выходя далеко за рамки психологии и желания тех, кто действительно по-настоящему занимается охотой, – совершенно ложно понимаемую роль человека. И человек обращается с природой не как с находящейся под преступной угрозой важнейшей частью собственной жизни, а как со своей законной охотничьей добычей. Подобное отношение делает убийство поступком вполне пристойным, хотя убийство пристойным делом не было никогда. Да, оно может быть порой необходимым, но никак не пристойным. А в Америке к тому же подобное отношение, должно быть, усиливает старинный предрассудок – или всеобщая беспечность, – трактующий природу как нечто враждебное человеку и подлежащее преследованию до победного конца. Короче говоря, на природу стоит обращать внимание только в том случае, ко-

гда она начнет умолять, чтобы ее спасли хотя бы ради тех, кто будет после нас.

Есть два вопроса, которые следует непременно задать себе, если хочешь начать охотиться с ружьем в руках. Первый из них таков: «Почему мне так нравится убивать?» Второй еще более важен: «Что или кого я только что убил?»

Ответ на второй вопрос, позвольте вас предупредить, никогда не может звучать просто как название какого-то животного. По сути дела, на этот вопрос есть только один честный ответ, и только один честный поступок может совершить охотник, искренне отвечая на этот вопрос.

Если какая-то группа людей и кажется достаточно невинной в этом всеобщем насиловании природы, то это довольно большое и весьма аморфное сообщество разнообразных натуралистов, орнитологов, собирателей гербариев, фотографов – то есть любителей природы. Самая неприятная разновидность в этой группе – коллекционер; к счастью, в наши дни она стала довольно редкой. Можно почти безошибочно предположить, что любой коллекционер (то есть тот, кто убивает дикие растения или животных ради собственного удовольствия и тщеславия) имеет все задатки начальника концентрационного лагеря. Собираение яиц, охота на бабочек, таксидермия – вся эта постыдная группа нарциссических и паразитических хобби приобрела столь очевидно злостный характер, что я даже не стану зря тратить время на обвинения в адрес этих занятий.

У натуралистов-любителей имеется на счету и менее тяжкий грех, и я, рассуждая об этом, дойду наконец до самой сути того, что следует сказать о нашем нынешнем общем искаженном представлении о природе. Я называю это «манией идентификации». Ее ярким примером служит та совершенно идиотская игра, весьма популярная в настоящее время, которой увлекаются некоторые современные орнитологи: соревнование в пересчитывании видов, из-за которого в назначенный день орнитологи-любители мечутся как сумасшедшие в пределах определенной местности, а потом подсчитывают, кто сумел составить самый длинный список. Эта забава снова возвращает нас практически к той же самой общечеловеческой ошибке, с которой я начал свое эссе: к тому патологическому восторгу, который мы испытываем, с невероятной скоростью давая чему-то названия, а потом с той же скоростью их забывая. Если бы подобное пересчитывание видов было просто некоей формой идиотизма, которым страдает орни-

тологическое меньшинство, на него можно было бы вообще не обращать внимания. Но, к сожалению, стоящая за этим философия умудряется довольно глубоко проникнуть и в наши души, в нашу систему образования и в наше отношение к природе.

Для профессионального ученого корректно сделанная классификация – основной инструмент его профессии. Однако для неспециалиста, по-моему, классификационная процедура имеет в высшей степени второстепенную значимость. Созерцание природы и получаемая от нее радость, как мне кажется, бесконечно важнее, чем знание того, как называется каждая из ее составляющих и в какую клетку огромной таблицы ее следует поместить. Любой образованный и имеющий опыт работы биолог скажет вам, что идентификационная экспертиза имеет примерно такое же отношение к собственно биологии, как знание цветов государственных флагов к профессии дипломата (скажем, министра иностранных дел). Я полностью возлагаю вину за столь узколобый и поверхностный подход к различным классификациям явлений природы на плечи натуралистов-любителей. Ничто не способно быстрее вывести новичка за истинные пределы целостной научной темы или вообще науки, чем дурацкая привычка сразу и всему давать новые названия, столь свойственная данной разновидности «экспертов». Такой новичок думает, наверное, что общение с природой – это разновидность проверки его научной памяти, решение головоломки, за которое, правда, не дают призов; и он, вполне естественно, хватается за то дело, где меньше нужно платить за приобретение необходимого опыта в области «ноу-хау» (или, точнее, «ноу-уот»)

Практически все образование такого натуралиста-любителя, основанное на подходе «ноу-уот», сводится к нулю, ибо основано на утверждении, что каждый должен обладать таким классификаторским интересом к естественной истории. Разумеется, если бы все мы стали истинными натуралистами, это решило бы многие наши проблемы. Однако же в реальной действительности с уверенностью можно сказать только одно: большая часть людей никогда не станет интересоваться природой – ни с научной точки зрения, ни как хобби – и будет лишь демонстрировать окружающим свои необычайные способности и умение всему на свете давать названия. Действительно, поскольку люди в нашем перенаселенном мире имеют все меньше и меньше контактов с дикой природой, они, возможно, скоро совсем утратят к ней

интерес. Совершенно необходимо заставить эту огромную и все возрастающую армию равнодушных людей воспринимать природу как повседневную радость цивилизованной жизни. И ее совсем не обязательно подвергать классификации, или изучать, или охотиться на ее представителей; она просто должна в нашей жизни присутствовать. А описанных выше «энтузиастов» следует научить скучать без нее, чувствовать себя неуютно – как они заскучали бы без электричества или водопровода, если бы эти коммуникации вдруг перекрыли

Для этого требуется несколько иной тип мировосприятия – более эстетичный и проявляющий куда большее богатство воображения. Но для начала я бы хотел, чтобы в наших школах значительно сократили «научную» составляющую, особенно в тех предметах, которые имеют непосредственное отношение к природе, а вместо нее стали бы учить детей правильному отношению к природе и правильному видению природы, опираясь на великих художников, поэтов и писателей, творчество которых так или иначе связано с природой. Именно с них, художников, артистов, нам необходимо брать пример, именно у них нужно учиться, а вовсе не у ученых. Именно они сумеют представить нам картину природы во всей полноте как в плане различных проявлений естественной жизни, так и в плане необычности, неожиданности собственного восприятия. Короче говоря, такие люди не станут тупо закрывать глаза на то, что их окружает, и видеть только то, чем занимаются сами. Они-то понимают, что смотреть вокруг нужно как глазами блохи, так и глазами слона, в соответствии с индийской поговоркой. Мы же на все смотрим слишком человеческими глазами и расцениваем все исключительно по шкале человеческих ценностей. А следует видеть и еще не развернувшийся хоботок мотылька, и древнее русло ледника, охватывая одним взглядом и самое маленькое, и самое большое. Следует видеть и замечать различные формы, цвета и структуры; уметь расшифровывать чьи-то личные художественные и литературные аллюзии; стараться почувствовать всю поэзию мира там, где псевдоученый видит только названия и повод для собственных «умных» комментариев.

Раздел 5. ПОНЯТИЯ «АНГЛИЙСКОСТИ» И «РУССКОСТИ» В ФИЛЬМЕ Т. СТОППАРДА «АННА КАРЕНИНА»

Фильм «Анна Каренина» Т. Стоппарда можно рассматривать как отдельное произведение, где в центре оказывается национальная идея, выраженная через понятие «английскости». Сам режиссер фильма несколько раз говорил о его автономности, однако содержание фильма и в глобальном, и даже в частностях основано именно на тексте художественного произведения Л.Н. Толстого. Подтверждением тому оказывается антитеза города и деревни и два понятия «русскости» и «английскости», которым уделено немалое внимание как в романе, так и в фильме.

Том Стоппард является родоначальником английской постмодернистской драмы. Поэтому фильм «Анна Каренина» можно рассматривать и с опорой на основные принципы Стоппарда, обнародованные им еще в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» («Rosencrantz and Guildenstern Are Dead», 1965). В связи с этим можно говорить о том, что «Анна Каренина» – это постмодернистский фильм, где в центре оказывается два очень важных понятия для России и Англии – «английскость» и «русскость».

В основе фильма «Анна Каренина» лежит основной постмодернистский принцип – концепция мира как текста. В данном случае в роли «текста» выступает понятие театра, поскольку режиссер и сценарист основным местом действия в фильме сделали императорский театр XIX века. По словам Т. Стоппарда, идея театра принадлежала Райту. В интервью, данном журналу «Обозреватель», Стоппард рассказал о предложении Райта перенести московские и питерские сцены в театр XIX века. Поначалу, как пишет английский драматург и сценарист, эта идея повергла его в шок, но затем он осознал, насколько удачной была эта мысль, поскольку она позволила отразить замысел русского классика, очень много рассуждавшего об искусственности и притворстве высшего света. Кроме того, как указывает В.Г. Андреева, для романа Толстого очень важным оказывается символ круга, который «участвует в формировании пути главных героев» [Андреева, с. 89]. В фильме мир, представленный как театр – замкнутое круглое пространство, – в полной мере подтверждает этот тезис.

Однако, воплощая на экране русскую классику, Дж. Райт и Т. Стоппард, используя образ театра, неосознанно опираются и на понятие «englishness» («английскость»). Постмодернистский принцип в фильме как раз и реализуется через сценическое воплощение знаменитой шекспировской фразы «весь мир – театр, люди – актеры». Этот тезис становится основополагающим для всего фильма, и происходящее на сцене подтверждает это.

Театр становится символом нереальности, иначе говоря, симулякр. Понятие «симулякр», восходящее к Платону, было сформулировано французскими постструктуралистами. По их мнению, симулякр возникает в процессе различения и совершенно эмансипируется от референта. Так, Ж. Делез, развивая эту мысль, указывал, что симулякр – это знак, который отрицает и подлинник, и копию. Это изображение, лишённое сходства, «образ, лишённый подобия» [Делез, с. 49]. В качестве иллюстрации он приводит пример создания человека по образу и подобию Божию, и утраты этого подобия Божия, но сохранения образа в результате грехопадения. Ж. Делез считает, что сегодняшний мир определяется властью симулякра.

В фильме театральность жизни передается с помощью смены декораций, постоянно трансформирующихся на сцене. Например, присутственные места, где работает Стива, изменяются в шумную улицу, по которой идет Левин, а затем в гостиницу, где он обедает вместе со Стивой и сразу же вслед за этим в дом Щербацких, где Левин делает предложение Китти. Декорации меняются прямо на глазах зрителей, более того, сам процесс их смены не завуалирован: показаны даже рабочие, которые их устанавливают: переносят столы, стулья и т.д. Скорее всего, Стоппард хотел показать, что мир, который описывает Толстой, слишком изменчив, что герои в этом мире множество раз в день могут менять маски. И разобрать, где истина, где ложь в этом мире-театре невозможно, поэтому получается, что «<...> истина это лишь то, что кажется истинным».

Меняющая лики реальность создается не только с помощью декораций, но и с помощью актеров. В фильме «Анна Каренина» возникает ощущение, что актеры в театре как будто играют актеров, которые в свою очередь изображают основных персонажей. Они все носят маски, каждый старается сыграть как можно лучше свою роль в обществе. По нашему мнению, тут Стоппард также во многом идет за

Толстым, в частности реализуя многочисленные примеры мотива игры, присутствующего в романе и в фильме. Так, например, Вронский, представленный в фильме в образе легкомысленного повесы, изображен в белом мундире с пышными белокурыми вьющимися волосами. Весь его облик напоминает бога любви Амура. Характерно, что не одного Вронского изображает таким образом Стоппард. В фильме довольно много молодых людей, похожих на Вронского: режиссер создает тип. По сути дела, эта типичность символизирует мысль Толстого о ролях, которую люди играют в театре и в обществе: перед нами наглядно представлена роль золотой молодежи. Недаром князь Щербацкий в романе Толстого называет Вронского «франтик петербургский», указывая, что таких на «машине делают».

Кажется, что в фильме симулятивному театру противостоит настоящая, подлинная жизнь, возможная лишь за пределами театра – в сельской местности. И тут Стоппард следует за Толстым, реализуя противопоставление города и деревни, находящее свои истоки еще в античности. Вспомним, что в «Буколиках» Вергилия говорится о противопоставлении райской страны Аркадии негармоничному городу. В фильме присутствует некое пасторальное пространство, связанное с основными человеческими ценностями, которые проявляются только в сельской местности. В романе Толстого противопоставление города и деревни связано с антитезой линий Анны и Левина, с различающимися образами жизни, в центре которых находится, соответственно, работа, труд и игра, удовольствие. Интересно, что Стоппард в своем интервью признавался, что хотел вообще выбросить фигуру Левина из фильма. Тем не менее, он осознал, что без Левина фильм выглядел бы однобоко, плоско, что было бы утрачено целое измерение книги («I think that the film would lack a dimension, which the book has in spades, if you left Levin out»). Стоппард осознал, что именно этот герой воплощает идеал Толстого, живет и руководствуется истинными и подлинными законами. Понятие «русскости», которое в фильме связано с образом Левина и противопоставлено иностранному, чужому, в фильме связано с понятием «английскости», так как, по мысли П. Парриндера, английская сельская местность является сердцевинной национальной идентичности [Парриндер, с. 397].

В романе указанная оппозиция наиболее заметна, когда Левин, расстроенный из-за отказа Китти выйти за него замуж, возвращается

из Москвы в деревню и, не успев сойти с поезда, видит своего кучера, чувствует, что «понемногу путаница разъясняется», «стыд и недовольство собой проходят» [Толстой, с. 123]. А когда он надевает тулуп, то чувствует «себя собой» и «не хочет другим быть» [Толстой, с. 123]. Стоппард также акцентирует внимание на тулупе героя в своем фильме. Только в нем Левин чувствует себя уверенно, а как только он его снимает, вся уверенность исчезает. Например, приехав в Москву и встретив Стиву, Левин, одетый в тулуп, очень решительно заявляет о цели своего визита – женитьбе на Китти. Однако стоит герою переодеться во фрак, его решимость сходит на нет, он начинает сомневаться, не может подобрать слова. Левин не просто смущается сделать предложение, думается, что именно в тулупе (как части его деревенской жизни), когда он чувствует себя настоящим, самым собой, он четко понимает, что они с Китти созданы друг для друга. Скорее всего, не осознавая тут всей глубины мотива снятия покровов, реализованного в романе Толстого, Стоппард следует тут за писателем, используя его символы и привнося в фильм особую глубину.

В деревне Левин осознает, что только тут и возможно истинное счастье, что именно здесь и возможна настоящая жизнь без масок, декораций и условностей.

В романе «Анна Каренина» Толстой обращает большое внимание на барский дом Левина, описывает отношение своего героя к этому дому, который дорог ему не просто как место обитания, но как фамильная усадьба, как семейное гнездо, где были счастливы его родители. В фильме Т. Стоппарда не так уж много сцен с участием Константина Левина, но режиссер все-таки делает акцент на барском доме. Дом для Левина был синонимом «целого мира» [Толстой, с. 126], и Стоппард сохраняет это смысл. Толстой отмечал, что Левин был влюблен не столько в Китти, сколько в среду «старого дворянства», «образованного и честного семейства» [5, с. 30]. В данном случае проявляются отголоски моррисовской концепции, в которой человек уподобляется архитектурному сооружению. Этот образ дома, связанный со своими владельцами, оказывается важен не только для России, но и для Англии. Понятие «дом» («home») является одним из основных концептов английскости. М.В. Цветкова указывает, что по своему значению этот концепт близок русскому понятию «Родина». Получается, что для англичан и для русских дом является не просто

уютно обустроенным пространством, но своим миром, крепостью, куда не могут проникнуть никакие внешние проблемы [Цветкова, с. 167]. Вот и женитьба для Левина оказывается не просто одним из житейских дел, а главным делом жизни, от которого зависит все его счастье [Толстой, с. 126]. Ведь он ищет не просто жену, а будущую хозяйку своего дома.

Жизнь Левина в сельской местности приравнивается к аркадной, иными словами, подлинной, настоящей жизни. И, кажется, что в фильме именно эта настоящая жизнь противостоит симулятивному театру, как ненастоящим городским ценностям противостоят подлинные, настоящие чувства, возможные только на природе, в сельской местности. Не случайно в романе (и Стоппард сохраняет эту особенность) свидания Анны с Вронским тоже происходит на лоне природы.

Изображая встречи героев на природе, Стоппард, видимо, хотел указать на подлинность чувств Анны, на настоящую жизнь, которая стала возможна для героини, до этого просто игравшей роль в симулятивном театре. Параллель с романом Л.Н. Толстого тут просматривается достаточно хорошо, ведь Толстой объясняет в какой-то мере, почему жизнь Анны так преобразилась. При описании Анны Толстой делал упор на сдержанную оживленность во взгляде, «как будто избыток чего-то так переполнял ее существо» [Толстой, с. 82]. Героиня пробует потушить этот свет в своих глазах, но он светится против ее воли. Толстой также подчеркивает, что после встречи с Вронским Анна меняется: свет, который заметил Вронский в ее глазах, раскрывается в полной мере. Анна начинает чувствовать, что она жила и живет в состоянии притворства. Она недовольна мужем, Лидией Ивановной, даже Сережу она воображала иным – лучше, чем он есть. Важно, что начиная с этого момента, она хочет именно жить. Не случайно Толстой указывает, что Анна, возвращаясь из Москвы в Петербург, не могла читать, так как ей неприятно было следить за «отражением жизни других людей». Ей, как отмечает писатель, «слишком самой хотелось жить» [Толстой, с. 138]. Стоппард мастерски делает акцент на этом моменте, показывая Анну, пытающуюся читать в поезде. В фильме ее состояние передается через наложение строчек текста книги на сцены их танца с Вронским. Она никак не может дочитать книгу, так как в голове постоянно вертятся сцены бала, и в результате Анна просто захлопывает книгу. Здесь Стоппард вслед за Толстым

вводит оппозицию нереальной, т.е. книжной жизни (которую можно сопоставить с ее собственной) с настоящими чувствами, которые охватили героиню во время бала.

По мысли Толстого, путь человека не может быть кругом, если это происходит, то стирается духовное и остается лишь физиологии. Трагедия Анны, с точки зрения Толстого, в том, что ее жизнь – это и есть круг, из которого она хочет, но не может выбраться. Стоппард также вводит это понятие круга в своем фильме. Так, например, на приеме у графини Трубецкой, Анна смотрит на фейерверк в виде круга, который потом поднимается вверх, ради этого раздвигается даже купол в театре, как бы выпуская фейерверк наружу. Анна настолько поглощена этим зрелищем, что кажется, как будто она сама готова полететь вслед за фейерверком, хочет вырваться из этого театра. Однако слова Вронского возвращают ее в театр, и она сразу же приходит в себя, начиная играть роль светской дамы. Думается, что здесь прослеживается мысль Толстого о невозможности выбраться из этого замкнутого пространства. Характерно, но путь Левина в романе представлен, как отмечает В.Г. Андреева, не как замкнутый круг, а как круг, соединенный с идеей движения, развития, как спираль, как «непрерывное восхождение к Богу» [Андреева, с. 54]. Стоппард в фильме, как нам кажется, также уловил эту мысль, он показывает, что Левин – это единственный человек, который может бывать везде: на сцене, за кулисами, он поднимается на леса, он выходит из театра. Его жизнь находится в разных плоскостях и даже за пределами театра, жизнь же Анны вращается по кругу, разворачивается в одной плоскости.

Стоппард, продолжая мысль русского классика о невозможности выхода из этой ситуации, еще больше усугубляет проитворения, показывая, что бежать Анне некуда. В фильме он изображает деконструкцию аркадного мифа, так как он оказывается всего лишь очередной декорацией симулятивного театра. И трагедия Анны заключается в том, что она не смогла понять этого.

Т. Стоппард указывает, что жизнь и есть игра, где каждый человек – это актер, вынужденный играть свою роль, скрывая при этом истинную сущность. Маска стала смыслом существования, без нее уже нельзя выжить, а раскрыть душу равносильно самоубийству. Только Анна, поддавшись подлинному, нетеатральному чувству, вы-

падает из этой игры, лишается публики и перестает, таким образом, быть актрисой. Поэтому, по Стоппарду, единственным выходом для нее является смерть.

Этот отказ от своей роли проявляется в облике Анны, в ее одежде. В самых первых сценах фильма Анна изображается в красивых и до мелочей продуманных платьях, ее наряд чопорен и выверен, ее вид четко вписывается в структуру театральной жизни. Однако после встречи с Вронским в ее нарядах появляется какой-то беспорядок. Так, на балу Анна появляется в фильме (как и в романе Толстого) в черном платье: («Анна была не в лиловом, как того непременно хотела Кити, но в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью») [Толстой, с. 105]. В фильме Стоппард и Райт следуют логике Толстого, оставляют цвет и фасон платья Анны, однако оно оказывается немного полуспущенным, возникает ощущение какой-то недоделанности, непродуманности ее наряда. И дальше в фильме в нарядах героини всегда присутствует какое-то еле уловимое несовершенство. В театре ее платье оказывается в какой-то момент спущенным на одно плечо. Анна, уже встретившись с Вронским и почувствовав первые изменения в себе, сразу же выпадает из норм театра, который живет по определенным правилам и законам. Героиня не желает соблюдать этот свод правил, что сразу же отражается в ее облике.

Характерно, что в романе Толстого в самом начале появляется мысль о смерти главной героини. В разговоре с Китти в доме у Облонских Анна пророчески говорит о своей жизни: «Из этого огромного круга, счастливого, веселого, делается путь всё уже и уже, и весело и жутко входить в эту анфиладу» [Толстой, с. 98]. В фильме этот мотив смерти возникает в сцене бала. Вронский и Анна танцуют, а люди на балу исчезают, они остаются одни и танцуют свой собственный танец. Конечно, с одной стороны, здесь представлен кинематографический прием – иллюстрируется увлеченность Анны и Вронского: они настолько поглощены друг другом, что других просто не замечают. В этом также можно проследить логику романа Толстого, так как классик пишет, что «они (Анна и Вронский) чувствовали себя наедине в этой полной зале» [Толстой, с. 110]. Однако здесь возникает и мотив отчужденности, который так важен для пьесы Стоппарда,

– герои перестают ориентироваться во времени и пространстве, ничего и никого не замечают и не хотят замечать, и проживают свой особый танец. Недаром Анна после этого танца сразу же в зеркале видит поезд, который мчится на нее. Получается, что Анна, будучи актрисой, не успев снять маску, поддавшись настоящим, подлинным чувствам, сразу же сталкивается с мотивом смерти. Поезд в зеркале символизирует, чем закончится для Анны такой уход из театра. Она останется одна и, по мысли Т. Стоппарда, ее ждет только один удел – смерть.

Заканчивается фильм изображением поляны (некого пасторального хронотопа), на которой Каренин вместе со своим сыном Сережей и дочкой Анны сидит и читает. Важно, что цветы с этой поляны начинают прорасти и в театре. Это своеобразная мечта о подлинной настоящей жизни, взамен условной и симулятивной театральной жизни.

Таким образом, Т. Стоппард, претендовавший на отдельное художественное произведение, фактически не соотносимое с романом Толстого, на самом деле, следует за романом русского писателя, раскрывая для зрителя важнейшие мотивы и символы романа и воплощая на экране свои драматические принципы. В центре фильма «Анна Каренина» находятся два понятия: «русскость» и «английскость», которые связаны с образом сельской местности. Если у Толстого эти понятия разводятся, то у Стоппарда – максимально сближаются: в фильме не только русская, но и английская естественная жизнь (любая естественная жизнь) видится на лоне природы. Вместе с тем, антитеза города и деревни, реализованная в фильме Стоппарда, приобретает несколько иное звучание. По Стоппарду, Аркадия оказывается нежизнеспособной в современных условиях человеческого существования, в рамках нынешней цивилизации, она показана как мечта о подлинной и настоящей жизни. Задача зрителя, таким образом, заключается в том, чтобы разгадать эту игру в «симулятивное» и «подлинное».

Задания для самостоятельной работы:

- 1) Прочтите роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина»
- 2) Посмотрите фильм Т. Стоппарда «Анна Каренина»

3) Изучите работу П. Ганцевой *Интертекстуальные связи романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и одноименная экранизация Т.Стоппард*, представленную в материалах к занятиям.

4) Изучите работу В. Г. Андреевой *«Бесконечный лабиринт сцеплений» в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»*, представленную в материалах к занятиям.

5) Изучите обзор фильма «Анна Каренина» *Anna Karenina – review (The Observer)*, представленный в материалах к занятиям.

6) Изучите *Интервью Тома Стоппарда «Новой газете*, представленное в материалах к занятиям.

7) Изучите особенности творческой манеры Т. Стоппарда, представленной в материалах к занятиям.

8) Сравните сцену бала в романе Толстого и в фильме Стоппарда. С помощью каких приемов Стоппард показывает разгоревшееся чувство Анны?

9) Прокомментируйте выделенный фрагмент из сценария. Объясните, почему именно в такой местности снимает разговор Анны и Вронского Стоппард?

10) Сравните момент скачек в романе и в фильме Стоппарда. С помощью каких приемом Стоппард передает изменение в полоении Анны, изменение ее как актрисы?

11) Прокомментируйте финал фильма. Сравните финал романа Толстого и сценарий Стоппарда.

12) Прокомментируйте выделенный фрагмент из сценарий Стоппарда. Как проявляются основные постмодернистские приемы в этом отрывке?

Вопросы для обсуждения:

1) Как реализуется понятие «английскости» в фильме Т. Стоппарда. Взаимодействие «английскости» и «русскости» в фильме.

2) Понятие актеров в фильме.

3) Линия Анны и Левина в романе и фильме.

4) Интертекстуальность – ведущий принцип Т.Стоппарда.

5) Докажите, что фильм Т. Стоппарда является ярким примером постмодернистской игры

6) Воплощение образа Анны в фильме. Почему она погибает по мысли Стоппарда. Как это соотносится с романом Л.Н. Толстого?

7) Пространство театра и пространство декораций в романе и в фильме «Анна Каренина»

Список рекомендуемой литературы:

1. *Андреева В.Г.* Символика в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2010. – Т. 16. – №4. – С. 88–92.

2. *Делез Ж.* Платон и симулякр / пер. с фр. С. Козлова. – М.: Новое лит. обозрение, 1993. – Вып. 5. – С. 45–51.

3. *Толстой Л.Н.* Анна Каренина. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. – Т. 1. – 545 с.

4. *Цветкова М.В.* Концепт «englishness»: основные константы // Проблемы национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. – Воронеж, 2000. – Т. 2. – С. 87–93.

5. *Шамина В.Б.* Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии [Электронный ресурс] // Учебные записки казанского государственного университета. – Казань, 2009. – Т. 151, кн. 3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/piesy-toma-stoppar-da-kak-otrazhenie-harakternyh-chert-postmodernizma-v-dramaturgii> (дата обращения: 28.04.2018).

6. *Parrinder P.* Nation and novel. The English Novel from its Origins to the Present Day. – L.: Oxford University Press, 2006. – 397 p.

7. *Stoppard T.* Rosencrantz and Guildenstern Are Dead [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g_engl.txt (дата обращения: 28.04.2018).

Материалы к занятию.

В. Г. Андреева «Бесконечный лабиринт сцеплений» в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

Центральные символы романа

Мы согласны с точкой зрения А. Ф. Лосева и С. С. Аверинцева, согласно которой смысловая структура символа многослойна и требует активности реципиента, работы субъекта, воспринимающего художественное произведение. Не случайно в своих, пусть часто ироничных, замечаниях по поводу критики и критиков Толстой основывался на диалогичности. Символ в «Анне Карениной» обретает широкую валентность, причем разнонаправленную. Выражая основную авторскую концепцию, символ выступает в этой роли не явно, нуждается в осмыслении. Он «содержит в себе всегда какую-то идею, которая оказывается законом всего его построения», – пишет А. Ф. Лосев. Особенностью романа явилось то, что огромный пласт значений оказался заключенным в различных композиционных приемах. Внимание к проблеме и характерам и пренебрежение в угоду им детальным анализом приводило многих современных Толстому критиков к искажению смысла произведения, его сужению. Традиция рассмотрения преимущественно характеров в произведениях Толстого восходит к работам Н. Н. Страхова. В. В. Тихомиров, говоря о диалоге художника и критика, отмечает, что Страхов «не стремился к детальному анализу рецензируемых произведений» и продолжает, сообщая про статью о «Войне и мире» (та же особенность присуща и высказываниям критика по поводу романа «Анна Каренина»): «Большая часть его статьи представляет собой именно размышления об особенностях характеров персонажей». Смысловые усложнения, концентрации идейного содержания в романе реализуются на двух уровнях. Во-первых, символ неоднозначен в многочисленных реализациях, возникающих в романе, а во-вторых, каждый из символов у Толстого переплетается с массой других структурных компонентов, трансформируя и обогащая исходную смысловую наполненность. Символ в произведении – это объединение устойчивого смыслового содержания с динамикой самой жизни и авторским видением. М. М. Гиршман отметил, что «ключевые слова и слова-символы выступают своего рода кульминациями стилового выражения целостности в отдельных элементах становящегося художественного единства». Символ вбирает в себя интуитивное и чудесное, соотносится с мифом, что очень обстоятельно доказано А. Ф. Лосевым. Символ в своей недосказанности содержит зерно интуи-

тивного видения художника, его гармонического чувства, которое должно быть объяснено литературоведом. Поэтому символ есть и «обобщение целого множества разных психологических и социальных моментов, которые историк литературы может перечислить в результате только кропотливого анализа». При безусловно важной роли в художественном мире романа, символы не подчиняют себе авторскую идею и не претендуют на ее полное выражение; они содержат ее, как элементы поэтики произведения. Толстому был чужд символизм, уводивший в области отвлеченные, не связанные с миром реальным. По мнению исследовательницы Е.Поляковой, «символизм для Толстого – искусство вычурное, элитарное, манерное... Искусство для Толстого всегда слито с реальностью...». Однако работа Толстого с символами способствовала созданию эффекта мироподобия, о котором много говорят в литературоведении по поводу романа «Анна Каренина». «Содержание подлинного символа через опосредованные смысловые сцепления соотносено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума», – пишет М. М. Бахтин в своей последней статье «К методологии гуманитарных наук». Г.-Г. Гадамер в одной из статей книги «Актуальность прекрасного» приводит универсальное наблюдение Гете «всё есть символ» и объясняет его: «Гетевское “всё” говорит о любом и каждом сущем не что оно есть, а как оно предстает человеческому пониманию. Не может быть ничего, что не говорило бы мысли о чем-то. В гетевском понятии символического заключены в равной мере и необозримость всех связей, и заместительная функция единичного как представителя целого. Ибо только потому, что всеотнесенность бытия скрыта от человеческого глаза, она нуждается в раскрытии». Именно к раскрытию этой всеотнесенности бытия, умело воплощенной им в художественном мире романа, призывал Толстой критиков. Поэтому в романах Толстого, особенно в «Анне Карениной» и «Воскресении», так много образов содержат в себе символическое начало, тяготеют к символу. Р. Ф. Густафсон в книге «Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого» определяет художественный метод писателя как эмблематический реализм. Причем эмблематический характер у Густафсона принимают как отдельные образы, символы (раздавленный сторож, раковина из облаков), так и целые эпизоды (эпизод приезда Анны в Москву, эпизод скачек, косьбы). Та-

кая попытка унификации элементов художественного мира романа кажется нам неудачной. Подведение разноуровневых элементов художественного мира под одно понятие эмблемы недопустимо. Вместо уже существующей и широко разработанной теории символа вводится понятие эмблемы, символ заменяется эмблемой, а ведь еще А. Ф. Лосев писал об авторитете символа и его устойчивости на фоне прочих структурно-семантических категорий. Более того, символ и эмблема в нашем случае не являются синонимами и могут быть названы таковыми лишь в сферах, принципиально чуждых художественности. Эмблема чрезвычайно ограничена, не способна выражать скрытые смыслы. Различие между символом и эмблемой отметил Ю. М. Лотман в статье «Между эмблемой и символом»: «Между эмблемой и ее значением существует отношение взаимной переводимости эмблема логична по своей природе», а «символ со своим значением находится в отношениях принципиальной неоднозначности и полной непредсказуемости».60 В работе Густафсона не дается исчерпывающего объяснения эмблемы, необходимости выделения эмблематического реализма. «Литературная задача Толстого состояла в том, чтобы преобразить природу реализма. Его реализм, как и сама реальность, эмблематичен», – пишет Р. Ф. Густафсон. Даже в этих словах заметна избыточность: реальность содержит те обобщения и сгущения смысла, которые Густафсон «прибавляет» к ней в виде определения «эмблематичности», а ведь теоретики литературы говорят о насущной необходимости «очищения этого термина (реализма – В. А.) от примитивных и вульгаризаторских напластований». Несомненно, на пути Толстого от первой трилогии до романа «Воскресение» в его стиле и творческой манере происходят значительные изменения. Однако Толстой как автор «Анны Карениной», по нашему мнению, не выходит за рамки классического реализма XIX века. Попытка уловить уникальность творчества Толстого должна основываться не на «дистраивании» его художественного метода, а на анализе композиции, архитектоники его произведений, в частности, романа «Анна Каренина». Густафсон почувствовал особенность мировосприятия писателя: «...Для Толстого реальность – это не мир, отдельный от Бога; реальность – это Божья жизнь, осуществляющаяся в ее принятии и отвержении». Однако к самой реальности литературовед пытается приложить узкие мерки эмблем, стремится вместить весь мир в рамки аллегорий. Такой

подход неуместен, как и подобная ему попытка Густафсона описать всё богатство личности и духовной жизни Толстого в рамках двух полярных понятий: «Обитатель» и «Чужак». Терминологию и концепцию профессора Принстонского университета Густафсона использует И. Ю. Лученецкая–Бурдина для объяснения на материале романа «Анна Каренина» особенностей эмблематического реализма Толстого. Она считает (вслед за Густафсоном), что «эмблематическая поэтика позволяла писателю расширять повествовательное пространство и придавать ему духовное измерение». Но произведение русского классического реализма просто немислимо без духовного измерения, и здесь Толстой не исключение. «Духовное измерение» не может быть обусловлено «эмблематической поэтикой». Вызывает недоумение сам факт объяснения одного понятия через другое. Религиозное сознание автора отражается в «бесконечном лабиринте сцеплений» произведения и способствует изначальной организации повествовательного пространства, которое расширяется за счет эпической сущности романа, отражающей не только широту, но скрытую глубину жизни, таинственные основы ее. В «Анне Карениной» Толстой, сохраняя за собой признанную в литературоведении особенность «всевидящего автора», словно устранивается на второй план, он сознательно пытается приблизить внутренний мир произведения как «вторичную реальность» к «“первичной” реальности», что оказывается возможным лишь при условии прозрения единого для этих реальностей закона, а также признания над ними высшего творческого начала, Бога. Рассуждая об эмблемах, И. Ю. Лученецкая-Бурдина абсолютизирует знания автора о мире и рассматривает полюса реальности, как противоречия, созданные мыслью Толстого: «Толстой, по-прежнему творец мира, обладающий всеобщим знанием. Однако это знание раздвоилось как жизнь и смерть, красота духовная и красота плотская». Двоится в этом случае не знание Толстого: оно как раз едино, благодаря воплощению в произведении уловленного автором закона жизни. Раздваиваются, даже более, расщепляются на множество несхожих знаний и пониманий представления героев об этом законе жизни, стоящем над ними. Художественный образ шире символа, а в «Анне Карениной», наряду с существованием непосредственно символов (круг, лестница и др.), уместно говорить о многочисленных образах-символах. Каждый из нас совершенно по-разному воспринимает

окружающий мир, кто-то не замечает конструирующий и модельно порождающий вещь смысл, а кому-то воображение «повелевает вернуться к обобщаемым вещам, внося в них смысловую закономерность». Поэтому писатель и говорил о том, что конструирование целостности художественного мира романа должно вестись на определенном уровне.

Преодоление замкнутости: от круга и шара к расширяющимся кругам и спирали подъема

Символ круга играет огромную роль в романе «Анна Каренина», организует связь сюжетных линий, участвует в оформлении пути главных героев. А. Ф. Лосев отмечает наличие в символе трех начал: «живого чувственного созерцания, абстрактного мышления и человеческой практики, творчески перерабатывающей самое действительность». Несомненно, что переработка и осмысление Толстым ключевых символов помогут нам глубже понять роман «Анна Каренина». Еще Э. Г. Бабаев писал о ключевом, по его мнению, «принципе концентричности расположения больших и малых кругов в романе». Однако символ круга нуждается в более глубоком анализе: необходимо отметить его многозначность и смысловую универсальность в романе «Анна Каренина», выявить, как реализации данного символа помогают организовать «лабиринт сцеплений». Круг и шар в творчестве Толстого – одни из ключевых символических фигур, причем многозначных. Эти символы рассматриваются Толстым с различных точек зрения: изображения пути человека, его внутреннего мира, передачи идеи совершенства мира реального и полноты художественного мира произведения. В частности, в философской переписке с Н. Н. Страховым Толстой с помощью круга описывает свой творческий процесс: «Я не могу иначе нарисовать круга, как сведя его и потом поправляя неправильности при начале» . Толстой говорит о необходимости видения творческого целого объекта, ведь для того, чтобы работать над частностями, нужно знать общую идею, организующую произведение. О круге Толстой упоминает, работая над романом «Анна Каренина», решая проблему создания не просто «целого», а творческой целостности, параллельной целостности жизненной. «Целое» противопоставляется «части», а целостность отражается в каждом компо-

ненте мира произведения, позволяет реципиенту приблизиться к связям, существующим между объектами мира. М. М. Гиршман пишет: «Произведение художественной литературы, конечно же, не рассказывает о целостности бытия и не показывает ее как некий изображаемый объект или заранее готовое целое – это принципиально невозможно. Оно творчески осуществляет и воссоздает эстетическое явление полноты бытия...». Рассуждая о пространстве, об ограниченности человека и существовании онтологических понятий, 12 марта 1870 года Толстой записывает в дневнике: «Движение, пространство, время, материя, формы движения – круг, шар, линия, точки – всё только в нас». Далее, видимо, возникает потребность рассмотрения круга, в котором живет человек. Толстой пытается уяснить символ развития человеческой жизни, найти для ее выражения такое схематическое изображение, которое бы в форме своей содержало смысл. С одной стороны, в это время жизнь человека представляется Толстому как круг, но, с другой стороны, писатель чувствует ограниченность такого выражения. В каждом конкретном случае важно понимать, о чем именно идет речь, потому что круг способен выражать и идею полноты, целостности, и идею ограничения. В одном из писем Толстой замечает: «Основная мысль та, что всякое (и мое поэтому) философское воззрение, вынесенное из жизни, есть круг или шар, у которого нет конца, середины и начала, самого главного или неглавного, а всё начало, всё середина, всё одинаково важно и нужно» Эта мысль Толстого показывает стремление автора к объединению и сосредоточению в одном многого и проливает свет на вопрос о соотношении личного, индивидуального и общего. Сделанное Толстым позже замечание о центре круга утверждает ценность отдельной личности, ее способности действовать и отвечать за свои слова и поступки. Личность соотносима с центром круга, с «уникальной точкой сферы, не находящей в ней симметрических и прямо родственных соответствий», личность автора является основой художественной целостности произведения. Центр, личность побуждаются жизнью к расширению, к центростремительному движению, символизирующему осуществление целостности. Е. Тамарченко подчеркнул, что в центре сферы, «в единственной этой, неповторимой точке скрыто (свернуто) заключен закон сферы, и относительно центра всё остальное разворачивается, измеряется, получает свой смысл и место». Здесь можно говорить не

только о полноте художественного мира, схематическому изображению которого, несомненно, соответствует круг (это понятно), но и о присущей Толстому мировоззренческой установке, согласно которой «противоположности “я – другие”, “я – все” стремятся к слиянию в итоговом синтезе, и образ автора предстает как воплощение именно такого объединения всех в одном...». Но само понятие замкнутого круга может существовать для Толстого лишь вне времени, в синхроническом аспекте. Путь человека не может быть просто кругом. При таком понимании стирается духовное, остается лишь физиология, круг естественной жизни от рождения до смерти. Мы видим, как Толстой, принимая диалектическую триаду Гегеля, три ступени развития, соотносимые с тезисом, антитезисом и синтезом, не ограничивает движение человека. Писатель включает три ступени в линию восхождения автобиографического героя, но не замыкает ее, не соединяет в единой точке начало и конец. Путь Константина Левина представляет собой непрерывное восхождение к Богу. Поэтому в «Анне Карениной», где организующей линию главного героя является мысль о его подъеме, понятие круга уже сопрягается с линией движения, образуя спираль с всё расширяющимися витками. В смысловом наполнении символа в романе содержится мысль о совершенствовании: ведь сейчас учеными (доказательства и гипотезы академика Владимира Скулачева) уже доказано, что ДНК бактерии имеют форму кольца (благодаря чему не происходит старение организма), а ДНК человека – форму двойной спирали. Эти факты являются материалом для возникновения еще одного мифа о размыкании кольца, мифа об уникальном творении – человеке, земной путь которого ограничен, но целенаправлен и духовно освящен. В контексте этих рассуждений становится ясно, насколько глубока мысль К. Н. Ломунова, высказанная по поводу глобуса, видимого Пьером Безуховым в «Войне и мире»: «Мы очень ошиблись бы, если б это символическое обозначение жизни – глобус старичка учителя – приняли за толстовскую “модель” бытия. Как мы помним, и для Пьера эта “модель” – не последняя в его исканиях смысла и цели жизни...». В отличие от Анны Карениной, Левин изменяется гармонично, естественно. Левин и Кити с каждой новой ступенью переходят в новый круг. Анна на протяжении всего романа находится преимущественно в одном круге, выход из которого окончательно приблизил ее к трагедии. «Включилась роковая ло-

гика трагического конфликта: он не только вытолкнул Анну из ее жизненной сферы... (курсив мой. – В. А.) и этим надорвал ее самочувствие и сломал ее бывшее мнение о самой себе, он вторгся внутрь ее отношений с Вронским...». В «Анне Карениной» Толстой творчески осваивает и посвоему художественно воплощает мысль А. И. Герцена о необходимости расширения замкнутого круга: «Человек должен развиваться в мир всеобщего; оставаясь в маленьком, частном мире, он надевает китайские башмаки, – чему дивиться, что ступать больно, что трудно держаться на ногах...?» Каждый следующий проходимый круг большего диаметра открывает герою глубинные вопросы жизни, расширяет его видение и вознаграждает находкой в деле. К примеру, дело собаки Левина – Ласки – охота, и здесь мы видим действие круга: «Она знала, что делать, и, не глядя себе под ноги и с досадой спотыкаясь по высоким кочкам и попадая в воду, но справляясь гибкими, сильными ногами, начала круг, который всё должен был объяснить ей». Изображение кругов дано читателю в самые важные, ответственные минуты в жизни героев, в минуты, предшествующие каким-либо поворотам, а лучше сказать – расширениям жизни. Уже в начале романа показаны круги Левина, причем Толстой даже указывает потребность героя в движении: «“Боже мой, что я сделал! Господи, Боже мой! Помоги мне, научи меня”, – говорил Левин, молясь и вместе с тем чувствуя потребность сильного движения, разбегаясь и выписывая внешние и внутренние круги». Связь обращения к Богу со схемой пути здесь закономерна: движение Левина к вере возникает уже в начале романа. Анна Каренина, поясняя свое состояние Кити, пророчески говорит о будущей безысходности, о своем движении по линии, которая (в противоположность линии Левина) всё сужается: «...Из этого огромного круга, счастливого, веселого, делается путь всё уже и уже и весело и жутко входить в эту анфиладу...». В противоположность спирали Левина с расширяющимися витками, линия Анны представляет собой спираль закручивающуюся, с всё уменьшающимся диаметром витков. В начале романа мы видим свободную, независимую героиню, затем круги начинают быстро уменьшаться: выбывает из круга общения Кити, чужим и ненавистным становится муж, а после и все окружающие. Падение Анны, ее измена мужу резко отбрасывают ее вниз, витки сильно сжимаются. Анна говорит Вронскому: «У меня ничего нет, кроме тебя. Помни это». Перед самоубий-

ством Каренина теряет всех, оставаясь в полном одиночестве, исключая из круга даже Сережу. У Толстого круги замкнуты для тех героев, которые не способны к дальнейшему развитию. Вспомним Вронского с его сводом правил. В решающий момент «он был взят врасплох», правила ему помочь уже не смогли, потому что «свод этих правил обнимал очень малый круг условий». Еще К. Н. Леонтьев отмечал необычайное совпадение снов Анны и Вронского, однако исследователи не обращали внимания на детали, которыми эти сны различаются. Мужик, выговаривающий французские фразы, имеет во сне Алексея Кирилловича отличительную особенность: это «мужик-обкладчик, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой». Мужик-обкладчик сжимает кольцо вокруг зверя, то есть и око ло самого Вронского, который накануне видел иностранного принца и сравнивал его с собой. Закономерно, что скачки проходят на «большом четырехверстном эллиптической формы кругу». С символикой заколдованного круга «гипподрома» В. Е. Ветловская связывает «парадокс, оборачивающий жизнь смертью»: «Круг “гипподрома”, на который своей волей и “охотой” вышли скачущие (они могли бы туда и не идти), не столько круг жизни, сколько смерти. Ведь достижение финиша и выход за границы этого круга и означают не смерть, а избавление – жизнь». Но круг движения (причем такого стремительного, как и страсть Анны и Вронского!) прерван, разомкнут самой жизнью: «Он (Вронский. – В. А.) повернулся и, не подняв соскочившей с головы фуражки, пошел прочь от гипподрома, сам не зная куда». Толстой подтверждает возможность духовного подъема Вронского, дальнейшее движение по спирали подъема будет зависеть уже от самого Алексея Кирилловича. «Петербургский высший круг, собственно, один: все знают друг друга, даже ездят друг к другу». Этот круг не может расширяться, но имеет свои подразделения. Жизнь без движения, без восхождения у Толстого становится призрачной, поскольку, по мнению писателя, человек должен стремиться к более высокому уровню, духовно совершенствоваться. Трагедия Анны Карениной заключается в невозможности жить вне этого светского круга, окончательно порвать с ним, хотя для героини его рамки узки. В финальном внутреннем монологе разум толкает Анну на рельсы. Нет ли в ее предсмертных рассуждениях какой-либо ошибки? Существует логическая ошибка, которая носит название «круг в доказательстве». Она

«состоит в том, что доказываемый тезис обосновывается с использованием в данном доказательстве самого же этого тезиса в качестве одного из его оснований». Именно такую ошибку совершила героиня оставшаяся в одиночестве, в презрении света. Анна Каренина пытается доказать, что жизнь – это мучение, обман и ложь, но для доказательства использует примеры отраженного мира, отбрасывает свою любовь и обращается к ненависти. К тупику, жажде воздаяния за обиды приводит Анну ее нежелание понимать и чувствовать, возникшее под влиянием ревности, горя, одиночества. Анна оказывается противопоставленной Левину, который живет по совести, не играя в жизнь и не общаясь с чуждыми ему по духу людьми. Важно, что рассудок героя поддерживает детская вера, интуиция, ведь «рассудочная мысль человека есть безвыходный круг, который не может быть ни прерван, ни закончен».

Лестница как символ движения героев вверх или вниз

Опираясь на четыре степени символизации, выделенные А. Ф. Лосевым в труде «Диалектика мифа», рассмотрим символ лестницы и остановимся на конкретных его реализациях. Во-первых, мифический символ «есть символ в меру того, что он есть просто вещь или существо», – пишет А. Ф. Лосев. В романе мы видим реальные лестницы, внутренние лестницы домов и изготавливаемые из дерева настоящие лестницы с жердями и поперечными перекладинами. Во-вторых, интеллигентность вещи (в нашем случае – лестницы), ее личностная доминанта соотносится с мыслью о восхождении или нисхождении духа. В романе особенно отчетливо представлено движение Константина Левина и Анны Карениной. Часто образ Левина и его мысли, высказанные в разных частях романа, исследователи толковали не совсем верно, ибо не учитывали стадии, фазы героя, ступени, на которых он находится. Образ и идея лестницы дополняют друг друга, организуя единство. В-третьих, А. Ф. Лосев говорит: «Мифический символ есть символ в меру того, что он есть история, так как мы имеем тут дело не просто с личностью, но с ее эмпирическим становлением...». Рассматривая в дальнейшем стадии Левина, мы убедимся, что ступени подъема героя организуют художественное целое романа, скрепляя при этом и сюжетные линии. Это возможно благодаря тому,

что мы осознаем, как и в каком направлении движутся герои. В четвертых, А. Ф. Лосев отмечает чудесность мифического символа. Несомненно, сама мысль о бесконечном радостном росте, о восхождении духа – это мысль о грядущем чуде Божественного откровения, о Свете. Диалектика восхождения здесь соотносится с верой в существование всезнания, высшего наказания и высшего прощения. Очевидна параллель уходящих вниз ступеней с дантовским «Адом». В. Е. Ветловская отметила возможность соотнесения девяти преград, устроенных на скачках, с девятью кругами ада у Данте. Анна после совершения греха начинает спускаться вниз по кругам ада, а Алексей Александрович, словно готовясь к наказанию жены, читает герцога де Лиля, «Поэзию ада». Э. Г. Бабаев считает, что название этой книги вымышленного автора носит пародийный характер. Действительно, такое восприятие возможно, однако по отношению лишь к самому Каренину, абсолютно не чувствительному к поэзии. Не случайно Анне интересно, какую именно книгу читает ее муж. Ведь поэзией ада или поэзией в светском аду можно считать ее любовь к Вронскому. Г. Я. Галаган в монографии «Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания» уделяет внимание проблемам статики и динамики внутреннего мира героя Толстого и соотношению внутреннего движения с внешними, природными изменениями. Г. Я. Галаган последовательно настаивает на оппозиции: мир природы – герой, которая, по ее мнению, утвердившись в творчестве Толстого 50-х годов, меняется мало: «Статике внутреннего мира человека в художественной системе Толстого уже середины 50-х годов противопоставляется непрерывность движения в мире природы». Подробно не рассматривая движение героев в романе, Г. Я. Галаган справедливо считает, что «в “Анне Карениной” метель стремится “поддержать” начавшееся движение внутреннего мира Анны». По нашему мнению, сложность соотнесения природы и человека связана с тем, что и окружающий мир и отдельные герои Толстого – Левин, Каренина, Вронский (в большой степени) – подвержены постоянным изменениям. Впервые Левина в романе мы видим в движении – он «быстро и легко взбегал наверх по стертým ступенькам каменной лестницы». И то, что герой при появлении зарекомендовывает себя такой стремительностью, и то, что он не испытывает никакого труда при подъеме, – всё это предвещает будущий успех восхождения Левина. «Стертые ступени лестницы» – деталь

также значимая. Она открывает многочисленность попыток восхождения и обилие вечного движения по лестнице. В отличие от Левина, Облонский «стоял над лестницей»: необходимо понимать, что «над» здесь показывает не уровень возвышения одного героя над другим. Для Облонского такой лестницы восхождения принципиально не существует. В Зоологическом саду, сразу после пробежки на льду в виде больших кругов, Левин с азартом хорошего катальщика торопится выполнять новый трюк. Для этого он поднимается на лестницу, на приступки, и пускается вниз: «На последней ступени он зацепился, но, чуть дотронувшись до льда рукой, сделал сильное движение, справился и, смеясь, покатился дальше». То, что Левин чуть не упал, приводит нас к параллели с Анной Карениной, которая упала на рельсы, и с эпизодом в восьмой части романа, где Левин был близок к самоубийству. Холодный лед, до которого дотрагивается рукой Левин, ассоциируется и с холодом железа, и с холодом смерти. Однако не растраченная, а накопленная внутренняя сила Левина (соответствием которой в рассматриваемом эпизоде является сила физическая) поможет герою подняться. На катке Левин «справился и, смеясь, покатился дальше», то же самое можно сказать и про героя в финале – он справился, преодолел свое сомнение и открыл смысл для дальнейшего движения. Антитеза «языческое» – «христианское», ярко прослеживаемая в описании катка, в пейзаже, относится и к самому Левину. Толстой показывает, что для Левина начинается восхождение, но ведь первая ступень в нем одна и та же, что для язычника, что для христианина. Эту мысль писатель после выскажет в трактате «Первая ступень». Толстой заметит, что хотя христианство выдвинуло более высокие нравственные требования к личности, нежели язычество, движение, восхождение человека начинается неизменно с одного. Для Левина открыт путь к добру и истине, «а так как истина и добро всегда одни, то и путь к ним должен быть один, и первые шаги на этом пути неизбежно должны быть одни и те же как для христианина, так и для язычника». Неполнота спуска или подъема часто указывается Толстым, поэтому герои не просто спускаются или поднимаются, а часто доходят до половины лестницы. Так произошло в момент приезда к Левину его родного брата: «Сбежав до половины лестницы, Левин услышал в передней знакомый ему звук покашливанья». Символический план этого спуска ясен: Левину предстоит близкое разо-

чарование, к счастью, не полное, как и указанный спуск. Смелость и решительность Анны Карениной при посещении сына в доме Алексея Александровича, когда она ненадолго становится опять прежней Анной, выражаются при помощи описания ее движения по лестнице: «...Она быстрыми легкими шагами пошла на лестницу. Анна продолжала идти по знакомой лестнице, не понимая того, что говорил старик». Но одним из самых значительных эпизодов, в которых присутствует символ лестницы, является эпизод разговора Левина с рядчиком: «Дело было в том, что в строящемся флигеле рядчик испортил лестницу, срубив ее отдельно и не разочтя подъем...». На желание рядчика добавить три ступени, не переде лывая лестницы, и его комичные объяснения, куда она придет, Левин приказывает рубить новую лестницу. Мысль Левина о необходимости изначально наметить план и сделать дело добросовестно один раз соотносится и с его мыслью семейной, с планами о деле и семье, уже начавшими реализовываться. Во время последнего совместного утра Анны и Вронского, после ссоры, Вронский несколько раз взбегаёт и спускается по лестнице (сначала к Сорокиным, после – уезжая из дома). Такое движение героя сопоставимо с отношением к Анне: он всё ещё любит ее и желает счастливой жизни, но уже выделяет в любви свое гордое «я», боясь уязвить его чем-нибудь. Примечателен и тот факт, что последнего восхождения (за перчатками) Вронский не делает, а посылает камердинера. А в конце, перед гибелью Анна сбежит «легким шагом» «по ступенькам, которые шли от водокачки к рельсам». Нельзя не отметить, что рельсы и шпалы могут рассматриваться как лежащая лестница, которая лишена своей основной функции: служить средством для восхождения или нисхождения. Не имеющий негативной окраски образ железной дороги, при сравнении с символом лестницы, ориентирует читателя на восприятие горизонтали, земной суеты. Описывая Вронского, еще мало изменившегося со времени встречи с Карениной, автор показывает расхождение между его внутренней жизнью, уже пробуждаемой страстью, и внешней жизнью, которая «неизменно и неудержимо катилась по прежним, привычным рельсам светских и полковых связей и интересов». Центральная идея символа – идея восхождения или нисхождения – способствует организации «лабиринта сцеплений», помогает читателю уловить мысль автора о необходимости постоянного духовного роста. Описывая пути своих героев, Тол-

стой, вероятно, учитывал понятие «лестницы» духовных восхождений Преподобного Иоанна Лествичника. В трактате «Первая ступень» Толстой отметил, что единственно возможное и продуктивное последовательное восхождение сохраняется лишь в среде аскетической и монашеской. Наверное, Толстой мог бы изобразить в романе аскета и монаха, однако его задача была другой. Писатель радел за распространение правильного понимания восхождения, ему было важно создать «живой» образ. В статье «Первая ступень» Толстой говорит о трудности романистов, заключающейся в том, «чтобы изобразить тип светского человека идеально хороший, добрый и вместе с тем такой, который бы был верен действительности». В романе «Анна Каренина» Толстой показывает мирского и грешного человека, совершающего путь непрерывного и трудного восхождения по лестнице духовного совершенствования. Благодаря «лабиринту сцеплений» писатель утверждает, что каждый из читателей романа, на каком бы уровне духовно-нравственного развития он ни находился, должен незамедлительно начинать движение вверх и постоянно деятельно стремиться к поставленной цели. На примере своего автобиографического героя Левина Толстой иллюстрирует прочность веры, обретенной в ходе размышлений и ошибок, жизненного поиска.

Ганцева П. Интертекстуальные связи романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и одноименная экранизация Т.Стоппарда

Сценарий Тома Стоппарда к фильму «Анна Каренина» является ярким примером применения постмодернистских приемов в кинематографе.

Один из ключевых приемов, используемых в сценарии, - это использование метатекстовых элементов. Например, когда камера показывает актеров на сцене театра, в фильме можно услышать звуки зрительного зала, что подчеркивает театральный характер происходящего.

Также в сценарии многократно используется флэшбэк - переходы в прошлое, которые не всегда ограничиваются линейной хронологией и могут использоваться для того, чтобы показать одно и то же событие с разных точек зрения или увидеть события, происходящие

параллельно. Эти приемы отражают постмодернистскую идею о многократности и неопределенности истины.

Концепция «мир как текст» реализуется не в открытии книги в начале фильма, а с открытия занавеса театра, что говорит о том, что происходящее фальшиво, не реально.

Другой постмодернистский прием, который используется в сценарии «Анны Карениной» - это игра со зрителем. Так, в одной из сцен актеры разговаривают друг с другом, не двигаясь, на фоне меняющихся декораций, что создает впечатление, что они движутся, а окружающий мир меняется вокруг них. Это создает своеобразный эффект иллюзии и отражает постмодернистскую идею о том, что все субъективно и не имеет однозначного значения.

Еще один постмодернистский прием, используемый в сценарии - это смешение жанров. Так, в фильме совмещаются элементы классической романтической драмы с элементами музыкального, театрального и кинематографического искусства. Это отражает постмодернистскую идею о том, что искусство не имеет строгих рамок и границ, а является нескончаемым потоком взаимоотношений и взаимодействий.

Что касается иронии и самоиронии, фильм содержит много иронических отсылок к традиционному образу аристократической России, а также к самому себе. Например, сцены, где героини выступают на мнимой театральной сцене, могут рассматриваться как самоирония, говорящая о том, что фильм сам является нечто искусственным и театральным.

Отдельно можно отметить необычный монтаж: фильм использует нестандартные монтажные приемы, такие как быстрый монтаж, монтаж в стиле клипов, монтаж, в котором изображения сменяются в такт музыке. Это подчеркивает искусственность фильма и связывает его с современной культурой.

Более того, в фильме используются различные языки, включая английский, французский и русский языки, что создает эффект смешения времён и культур, характерный для постмодернизма.

Сценарий Т.Стоппарда к фильму «Анна Каренина» нельзя считать переводом или переписыванием романа. Мы можем отследить заимствование сюжета, ключевых идей и мотивов. На них накладыва-

ется постмодернистские принципы, поэтому создается уникальное, самобытное произведение.

Например, место действия Т.Стоппард переносит в театр. С одной стороны, можно проследить воплощение романного мотива бутафорного и фальшивого высшего света. С другой стороны, Стоппард применяет свой излюбленный прием «пьеса в пьесе», стирая границы реальности и актерской игры, что является одним из принципов постмодернизма. В начальной сцене мы видим, как актеры репетируют танец, а после мы видим этот танец на балу. Мы наблюдаем за жизнью людей, которые не подозревают, что на самом деле играют роль в театральной постановке.

Помимо этого, Т.Стоппард обращает внимание на детали в романе, но придает им иную окраску. Так происходит интертекстуальное наполнение новыми смыслами. Например, в сцене объяснения любви Левина и Кити в романе герои писали мелками: *«Вот, – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т?»* А Т.Стоппард меняет в сценарии их на кубики с буквами, на гранях которых изображены буквы: *«Levin and Kitty are at the card table, with a spillage of the alphabet pieces», «Levin sorts through the alphabet pieces as though he is putting off the moment, but he quickly puts four letters spaced out in a row: D N M N».*

Интересна символика куба. Если обратиться к словарю, то можно обнаружить, что куб означает стабильность и завершенность. В архитектуре в качестве фундамента используется именно куб. Также в словаре прописаны значения этого символа у разных народов: *«У китайцев куб – божество Земли. У евреев куб – это Святая Святых. В исламе Кааба куб – стабильность, статическое совершенство. У майя куб – Земля; Древо Жизни растет из центра куба. <...> Как в иудаизме, так и в исламе куб являет собой центр веры».*⁶

Таким образом, в этом эпизоде не только реализуются постмодернистские принципы игры (кубики - это детская игра), но и воплощаются идеи Л.Н.Толстого о том, что союз Левина и Кити представляет собой нечто прочное, надежное, святое.

Важным моментом и в романе, и в фильме становятся скачки. Мотив стремительности жизни воплощается именно в этой сцене. В

⁶ Тресиддер Джек. Словарь символов [Текст] = Dictionary of Symbols / Джек Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. - Москва : Гранд : ФАИР-Пресс, 1999.

романе Л.Н.Толстой описывает равнодушный высший свет, который относится к скачкам, как к развлечению. Они не переживают, все сдержанно наблюдают за происходящим. Но Анна отличается от остального «круга». Она искренне волнуется за Вронского, принимающего участие, следит только за ним. Это замечает даже муж Анны, прежде не склонный обращать на судачества внимания. Алексей Каренин пытается утешить себя и ищет в лицах других женщин сочувствие и переживание к происходящему, но не находит и убеждается в чувствах Анны к Вронскому: *«Да вот и эта дама и другие тоже очень взволнованы; это очень натурально»*, — сказал себе Алексей Александрович». Такая перемена в поведении связана не только с чувствами к Вронскому, но и с тем, что Анна больше не желает играть роль и притворяться. «Маска приличия» окончательно слетает во время падения Вронского с лошади и отчаянного крика Анны: *«Она стала биться, как пойманная птица»*. Именно после скачек в романе Анна признается во всем мужу, а дальнейшее действие приобретает стремительный темп. Тревожность, царившая в обществе во время скачек, передает атмосферу тревожности жизни героев, атмосферу эпохи.

Т.Стоппард следует за этой идеей Л.Н.Толстого, но доводит каждое действие до абсолюта. Например, чтобы передать динамику, в кадре очень быстро меняются лица героев. Атмосфера накаляется с каждой секундой, должен произойти слом и он символично происходит, когда Анна ломает веер одной рукой. После падения Вронского у Т.Стоппарда Анна не просто «бьется, как пойманная птица», а издает крик, причем в абсолютной тишине: *«anguished cry»*. В этой сцене образ Анны кажется гиперболизированным и даже театральным, однако именно в этот момент Анна окончательно перестает быть «актером в этой пьесе» жизни.

В последующих подпунктах мы детально описали, с помощью чего Т.Стоппард воплощает основные мотивы в произведении, объединив их тематически.

Чтобы показать противостояние истины и лжи, сосредоточенное в человеческом обществе, Л.Н. Толстой прибегает к различным средствам: описывает несоответствие мысли и речи героя, акцентирует внимание на мимике персонажа, часто прибегает к посторонним наблюдателям диалога, которые «чувствуют» фальшивую игру себе-

седников, а Т.Стоппард воплощает эти идеи по-своему. Особое внимание мы бы хотели уделить одежде героев и мотиву переодевания, за которыми скрыты не менее важные психологические детали.

И роман, и фильм открывает сцена знакомства с семьей Облонских, где глава семейства изменил жене с гувернанткой. После раскрытия тайны Степан Аркадьевич отправляется на службу. Толстой создает образ добродушного приятного человека, однако не очень довольного своей жизнью: ни семья, ни работа не оправдала его ожиданий, поэтому он старается вести себя, как положено, с теми, кому нужно нравиться. В этом и кроется главная черта характера Степана Аркадьевича – способность подстраиваться под ситуацию, чтобы нравиться людям. Служба мало интересовала его, но все же ему пришлось надевать маску вовлеченности и заинтересованности в делах, чтобы сохранить свое положение: *«И, несмотря на то, что ни наука, ни искусство, ни политика, собственно, не интересовали его, он твердо держался тех взглядов на все эти предметы, каких держалось большинство и его газета, и изменял их, только когда большинство изменяло их, или, лучше сказать, не изменял их, а они сами в нем незаметно изменялись»*.

Стоппард подкрепляет главную характерную черту Облонского двойным переодеванием: в фильме герой меняет верхнюю одежду, как только заходит в учреждение, второй раз переодевает пиджак, когда замечает, что к нему пришел проситель. Это действие происходит так быстро, плавно и непринужденно, что является очень естественным, хотя скрывает важную особенность Стивы - подстраиваться под ситуацию. Для каждого гостя приготовлена своя маска. Важным является и то, что, как только Стива видит, что посетитель – Левин, он заводит его в кабинет, герои остаются наедине, а Степан Аркадьевич сразу же снимает пиджак. Это говорит о том, что ему больше не нужно притворяться, Левин для Облонского близкий человек, поэтому ему не нужно надевать «маску». Для Стоппарда пиджак Стивы - это маска, за которой он прячется и позволяет открыться лишь близким людям. А процесс многократного переодевания включает в себе процесс игры, важный для постмодернистского понимания.

Еще один герой, на одежду которого стоит обратить внимание – Константин Левин. Герой – помещик, живет в деревне. Он не признает законы и правила высшего света, потому что считает их лживыми и

ненастоящими. Для Толстого Левин был любимым героем. Именно он носитель «правды» автора. Левин-настоящий человек, не скрывающий своих недостатков, не пытающийся казаться кем-то ради выгоды в обществе. Он чувствует людей насквозь. В образе Левина Л.Н.Толстой пытался воплотить свой идеал жизни - жизни естественной. Такая жизнь возможна только на природе, ведь человек получает силы и источник жизни именно от нее. Ожидая Облонского, Левин чувствует себя некомфортно, так как находится в городе: *«Застенчиво и вместе с тем сердито и беспокойно оглядываясь вокруг.»* Более того, он вынужден был одеться в европейский костюм, положенный в обществе, который стеснял его истинную натуру. Именно светское общество диктовало господство внешней «красоты» при полной утрате духовного развития, а Левин полностью не разделял этого, поэтому даже в светском костюме чувствует себя неестественно. Но как только Левин вернулся в деревню, он смог почувствовать себя комфортно: *«... но когда он надел привезенный ему тулуп, сел, закутавшись, в сани и поехал, раздумывая о предстоящих распоряжениях....он совершенно иначе стал понимать то, что с ним случилось. Он чувствовал себя собой и другим не хотел быть.»*

Т. Стоппард, стараясь раскрыть суть характера Левина, уделяет этой мысли большое внимание. В фильме Левин во фраке и шляпе пытается найти гостиницу «Англетер», куда его позвал на обед Стива, он беспомощно оглядывается, путается. Он чувствует себя неловко, поэтому даже злится. Стоппард использует очень интересный ход в эпизоде возвращения в деревню: в фильме раздвигаются искусственные декорации города и открывается невероятно красивый и, самое главное, настоящий, живой пейзаж. Так Стоппард не только раскрывает вольную, свободолобивую, истинную натуру Левина, но и подтверждает мысль Толстого о вечном конфликте города и деревни, подчеркивая, что симпатия автора всегда на стороне тех, кто находится на природе. Таким образом, фрак, шляпа, тулуп – противостояние маски и истинной натуры Левина. Помимо этого, эти атрибуты одежды становятся и элементами игры.

Что касается главного женского персонажа – Анны Карениной, то ее образ детально вырисовывает и Толстой, и Стоппард. Мы рассмотрим ее одежду как художественную деталь в раскрытии характера. Первое упоминание об одежде Анны мы находим в части 1, главе

22. Толстой описывает бальный костюм героини во время пребывания в Москве у брата. Мы видим Анну глазами Кити: «...в черном, низко срезанном бархатном платье<...> Все платье было обшито венецианским гипюром.<...> На точеной крепкой шее была нитка жемчугу». Такой простой, но подходящий наряд невероятно подчеркивал красоту Анны. Однако Кити подмечает и то, что абсолютно неважно, в каком образе была Анна, ведь главное – ее натура, которая всячески прорывается сквозь любую одежду: «Она всегда выступала из своего туалета.<...> Это была только рамка, и была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная». Эта противоречивость натуры: внешнее спокойствие, чопорность и внутренняя страсть, огонь подчеркивается в деталях прически, где, помимо уложенных волос, всегда вылезали «своевольные»: «Прическа ее была незаметна. Заметны были только, украшая ее, эти своевольные короткие, колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках»

Далее Л.Н. Толстой мало упоминает о нарядах Анны, так как они – всего лишь «рамка», они все равно незаметны на ней. А вот Т.Стоппард подхватывает эту идею и ведет ее на протяжении всего фильма. Вернувшись в Петербург от брата, Анна вновь сливается с привычным ей обществом, возвращается в свою прежнюю жизнь, поэтому снова на ней очень сдержанные и скромные наряды. Однако на вечере у Бетси Тверской все меняется. Анна спешит, так как боится не застать Вронского. Здесь мы видим, что одна ляпка платья спадает, придавая образу небрежности. Тогда мы понимаем, что истинная натура Анны пытается вырваться, проявиться. Это же подчеркивается и в романе. Во время разговора с Вронским Анна заставляет себя вести так, как положено. Однако Вронский замечает обратное: «Он видел, что она говорила то, что принуждает себя сказать, но не то, чего хочет». «Маска», столь долго носимая, начинает «трескаться».

В этом эпизоде в фильме одновременно раскрывается и мысль Л.Н.Толстого о том, что Анна-настоящая, живая, только скрыта глубоко внутри, вынужденная скрываться за маской, требуемой в обществе, и идея Т.Стоппарда, что Анна больше не желает играть роль в пьесе, она хочет жить и чувствовать.

После начала отношений с Вронским темные платья в фильме меняются на белые одежды. Кадр наполнен светом, счастьем и беззаботностью.

После скачек, очень важного композиционного эпизода и в романе, и в фильме, Т.Стоппард показывает, как Анна спешит на свидание к Вронскому, на ходу брезгливо снимая с себя одежду, оставаясь в одной сорочке. Она пытается снять с себя этот «защитный слой», которым она отгораживается от мира, чтобы предстать перед любимым настоящей. В романе тоже можно отметить эту деталь, но в другом сюжетном моменте. Анна слушает признание Вронского в любви и параллельно избавляется от атрибута одежды, «оголяя себя настоящую»: *«Анна Аркадьевна отцепляла маленькою быстрою рукой кружева рукава от крючка шубки и, нагнувши голову, слушала с восхищением, что говорил, провожая ее, Вронский»*

Одежда – это «броня» для Анны, она прячет за ней «настоящую» Анну, другую себя, чувствующую, поэтому, когда она испытывает неприятные эмоции, может скрыться за одеждой: *«надо было оставаться здесь, в чуждом и столь противоположном ее настроению обществе; но она была в туалете, который, она знала, шел к ней <...> она не должна была придумывать, что ей делать.»* Толстой подчеркивает, что одежда, являясь важным атрибутом светского общества, помогает Анне скрыть свои эмоции и настроение, ведь все настолько механично и известно заранее, что можно оттдаться этому «течению».

Таким образом, одежда героев и их переодевания, которые показывает Т.Стоппард в фильме, во-первых, помогают реализовать постмодернистский принцип «игры», во-вторых, служат для воплощения мотивов, заложенных Л.Н.Толстым в романе: утраты духовного богатства в угоду внешнего вида (Левин вынужден носить костюм, который диктует светское общество), мотив фальшивости и притворства людей (Стива Облонский постоянно притворяется), мотив двойственности человеческого характера (Анна чувствует нечто «иное» в душе)

Образ зеркала как символ раздвоения души

Образ зеркала в русской литературе появляется вместе со сказками А.С. Пушкина. Самым ярким примером является «Сказка о мёртвой царевне». Злая мачеха желает стать самой красивой и при-

влекательной, скрывая за внешним блеском уродливую душу. Когда она обращается к зеркалу, то слышит от него только правду, зеркало не льстит ей. Таким образом, А.С. Пушкин придает зеркалу важную функцию – отражать истинные качества человека, его душу. Зеркало становится символом двойственности человеческой природы, более того, обличает «настоящее» в человеке.

К образу зеркала обращается и Л.Н. Толстой, и Т.Стоппард, чтобы изобразить двойственность человека, его души. Так, например, в части 2, главе 27, когда Анна живет в Царском селе, тайно встречается с Вронским, а однажды приезжает муж. Вся сцена становится разыгрываемым спектаклем с обеих сторон (Анны и Каренина). Символично, что Анна стоит перед зеркалом и надевает маску приветствия для мужа. Испытывая ужас и отвращение к этому человеку, она выходит к нему сияющая и веселая, поддаваясь духу обмана и лжи.

Мысль о раздвоении в душе героев можно проследить на протяжении всего романа, ведь Л.Н.Толстой продолжает развивать «историю души человеческой», показывая уникальные единичные характеры.

Мысль Л.Н. Толстого о двойственности характера Анны подкрепляется Т. Стоппардом в фильме с помощью образа зеркала. Во время знакомства с Вронским в ней загорелось чувство оживления и радости, которое возникало каждый раз при встрече с ним и гасло, когда она находилась в светском обществе. Т.Стоппард показывает, что после танца на балу с Вронским, когда даже окружающие стали замечать искру между героями, Анна подбегает к зеркалу и смотрит на людей чрез него. Эта деталь чрезвычайно важна, так как в этом моменте Т.Стоппард отразил раздвоение личности Анны, противостояние страстного чувства и приличия.

Моментом объединения и полного слияния художественного текста и экранизации становится сцена после родов, когда Анна пребывает в болезненном состоянии. В романе Анна прямо говорит, что внутри нее живет другая, которая и полюбила Вронского. А в фильме в этот момент Анна сидит перед зеркалом и отрезает волосы, полностью уничтожая себя прошлую, фальшивую, ненастоящую. Так зеркало становится отражением двойной сущности Анны, и даже в каком-то смысле выступает символом борьбы с ложью и принятием истины.

Однако принятие истинных чувств не означают обретение счастья, отношения с Вронским начинают портиться, они часто ругаются, а потом и вовсе их жизнь превращается в болезненную зависимость, которая уничтожает человека морально. Эти черты их отношений Т. Стоппард показывает, вновь прибегая к образу зеркала. Последние диалоги Анны и Вронского в фильме показаны весьма необычно, герои не смотрят друг другу в глаза, их реплики показаны через отражение в зеркале. В этом эпизоде важен и сам разговор: Анна утверждала, что Вронский больше не любит ее, а ненавидит, а Вронский пытался ей возразить, однако внимательный читатель вспомнит, что в романе этот диалог сопровождался авторскими замечаниями по поводу истинных чувств героев. Так Вронский, произнося нежные слова: *«Да я ничего так не желаю, как не разлучаться с тобой»*, имел очень холодный и даже злой взгляд.

Зеркало в романе Л.Н. Толстого, и в сценарии Т.Стоппарда становится проводником между истинными чувствами, желаниями и фальшивым внешним проявлением.

Пространство театра и декорации

Мысль о фальшивости общества, двуличности людей, их склонности врать и притворяться Т.Стоппард воплощает с помощью переноса места действия в театр, применяя свой излюбленный прием «пьеса в пьесе», теперь герои – актёры в театральной постановке, которые лишь играют роли. Так Стоппард подкрепляет и постмодернистский принцип «процесса игры», и идею Толстого и фальши и лжи.

В начале фильма мы видим расстановку декораций, начало дня в разных семьях. Стива Облонский отправляется на службу. Работу государственного учреждения, где он служит, отличает механичность. Служащие ставят печати быстро и бездумно, будто они не живые люди, а механизмы в конвейере. Так Т. Стоппард подчеркивает бездушность и механичность любых государственных учреждений.

В пространстве театра протекает вся жизнь героев, даже если они покидают одно место и перемещаются в другое, то в фильме это показано лишь с помощью смены декораций, но герои остаются в театре. Даже сцены на катке и скачки показаны внутри театрального помещения. Так, Т.Стоппард, во-первых, подчеркивает еще одну

мысль Л.Н. Толстого о жизни как замкнутом круге, из которого не возможности вырваться, во-вторых, ярко реализует постмодернистскую концепцию о театральности, искусственности и даже предопределенности жизни.

В романе эта мысль не раз прослеживается в монологах героев. Например, Анна, глядя на Кити, рассуждает о детстве. Она ощущает, что жизнь – круг, только в детстве он широкий просторный, а по мере взросления он сужается, так как его ограничивают определенные занятия, интересы, уважаемые в обществе, знакомые, с которыми «полезно» общаться: *«Когда вот-вот кончится детство, и из этого огромного круга, счастливого, веселого, делается путь все уже и уже. (Часть 1, глава 20)*

У театрального пространства есть определенные «зоны»: главная сцена, ложи, кулисы. На главных сценах мы видим протекание жизни героев, их дома, кабинеты, а всё то, что постыдно, запрещено, неприлично-располагается за кулисами. Так, мы видим, что Стива изменяется жене с гувернанткой за кулисами, брат Левина останавливается в номерах с безродной дворовой девкой-за кулисами. Цветовая гамма соответствующая - за кулисами темно, мрак. А вот отношения Анны и Вронского, которые являются изменой Каренину, наоборот, показаны в белых тонах, на фоне природы. Кадр наполнен светом. Это связано с тем, что и Л.Н.Толстой, и Т.Стоппард не осуждают Анну. Литературовед Э.Бабаев утверждает, что отношение Толстого к Анне является отцовским. Он понимал и жалел ее. Однажды автор сказал: *«Но не говорите мне про нее дурного, — как-то сказал Толстой об Анне Карениной. — ...Она все-таки усыновлена»*. Так и в романе, и в фильме появляется пространство, подчеркивающее авторскую симпатию.

Фальшивому обществу противопоставляется «живой», «духовный» мир крестьян в русской деревне. Симпатия Л.Н.Толстого явно на стороне деревенских жителей, а Левин – любимый герой автора. Т. Стоппард подчеркивает оппозицию город-деревня, которая является и противостоянием правды и лжи. Конфликт города и деревни в литературоведении является одним из основных. Многие русские писатели в своем творчестве уделяют ему большое внимание. Это вечное противостояние уходит корнями в далекую эпоху эллинизма, основными чертами которой и являются противопоставление города и

деревни, отдельное внимание к личности, отсутствие общественных проблем. Эти принципы воплощаются в творчестве Лонга, особенно ярко – в повести «Дафнис и Хлоя». Уже в то время Лонг описывает деревню, идеализируя ее, а вот город изображает местом, где процветает социальное неравенство, только с помощью богатства человек способен стать полноценным членом общества. Что касается русской литературы, то одним из первых конфликтов городского мира и деревенского осветил Н.М.Карамзин в повести «Бедная Лиза». Так, город становится в литературе воплощением порока, а деревня связана с духовной чистотой и нравственностью. Видимо, именно поэтому деревня в фильме показана не с помощью декораций, а на фоне живой природы, то есть Стоппард следует за идеей Толстого.

Т.Стоппард применяет интересный прием «перемещения» между этими мирами: то раздвигаются декорации и человек оказывается за пределами театра, то герой открывает дверь внутри пейзажа и оказывается в театре. Это связано с тем, что Т.Стоппард хотел подчеркнуть разницу этих противоположных «миров», старался провести четкую границу между ними.

Иной прием перемещения, но не между природой и театром, а между душевными состояниями Т.Стоппард использует в сцене возвращения Анны в Петербург после выходных в Москве у брата. Поезд, в котором едет Анна и Вронский, в кадре превращается в игрушечный паровозик. Таким способом Т.Стоппард показывает, что Анна возвращается в свою ненастоящую, кукольную жизнь. В романе в этот момент Анна начинает ощущать в себе огонь, прилив счастья и трепетного волнения: *«-Ах, боже мой, это было так глупо!- сказала Анна, и опять густая краска удовольствия выступила на ее лице».* (Часть 1, глава 28) Однако героиня осознавала, что при муже нужно «тушить огонь», ведь впереди ее ждет привычная жизнь, заботы о сыне, роль честной жены великого мужа. Вернувшись в Петербург и увидев мужа, Анна убедилась в том, что притворяется, живет не по-настоящему: *«Чувство то было давнишнее, знакомое чувство, похожее на состояние притворства, которое она испытывала в отношениях к мужу, но прежде она не замечала этого чувства, теперь она ясно и больно сознала его».* (Часть 1, глава 30)

Том Стоппард различными способами обыгрывает образ железной дороги, созданный Л.Н.Толстым, следуя традициям постмодер-

низма, создает эффект градации: сначала это игрушка Сережи, затем видение в зеркале, а в финале – машина-убийца.

Так, образы, детали в сценарии и фильме могут восприниматься как проявление интертекстуальности.

Anna Karenina – review (The Observer)

Tom Stoppard, a fluent and sensitive adaptor, has made a distinguished job of carving a workable screenplay from Tolstoy's 950-page novel, and Joe Wright has found a distinctive way of bringing it to the screen with Keira Knightley as Anna, Jude Law as her middle-aged, cuckolded husband, Karenin, and Aaron Taylor-Johnson as her dashing lover, Count Vronsky. The last serious attempt to film *Anna Karenina* was by Bernard Rose in 1997, a lumbering work shot largely on Russian locations in the style of *Dr Zhivago*, with Sophie Marceau hopelessly inadequate as Anna, James Fox inexpressive as Karenin and Sean Bean virile in a rather unaristocratic way as Vronsky.

Having felt with some justification that he hadn't done justice to this towering masterpiece, Rose subsequently set about making innovative, low-budget versions of lesser Tolstoy fictions. In 2000 he turned *The Death of Ivan Ilyich* into a bitter tale of Hollywood as *Ivans xtc*. Then, in 2008, he transposed *The Kreutzer Sonata*, the bleak story of a disastrous marriage, from tsarist Russia to present-day California. This past week the Venice festival hosted the premiere of *Boxing Day*, in which Rose relocates Tolstoy's *Master and Man*, the tale of an unscrupulous property developer, from the steppes of 19th-century Russia to contemporary Colorado.

Famous for his highly accomplished adaptation of *Pride and Prejudice* starring Keira Knightley as Elizabeth Bennet, Wright may have come to a similar conclusion about *Anna Karenina*, ie that the last thing serious moviegoers are looking for is another conventional version of a familiar literary classic. So he decided (apparently after Stoppard had completed his screenplay) to stage his *Anna* in and around a Russian theatre in the 1870s. His intention was to create a large-scale image of upper-class tsarist society. This symbolic theatre is a place of dramatic performance and moral judgment, a forum where aristocrats gather to see and be seen, to observe and to censure. It is not clear where the notion came from, but one infers

that the thought struck Wright after his disappointing discovery that all the obvious locations for the film had become so familiar that something was desperately needed to justify and enliven his project.

There are, however, certain illustrious cinematic precedents for what he has done. These include Max Ophüls setting *Lola Montès*, his biography of the 19th-century adventuress, in a touring circus where the ringmaster (Peter Ustinov) unfolds her story in flashback; Richard Attenborough's *Oh! What a Lovely War* ironically presenting the first world war as an end-of-pier entertainment on the Brighton seafront; and Raoul Ruiz's *Le temps retrouvé*, which draws its basic narrative from the final volume of Proust's *A la recherche du temps perdu*, but encompasses the whole sequence of novels in a kaleidoscopic film that captures a world and an era while playing Proust the writer against Proust the participant.

Wright's movie is a dazzling affair, a highly stylised treatment of a realistic novel, superbly designed by Sarah Greenwood and edited by Melanie Ann Oliver, with rich photography by Seamus McGarvey, sumptuous costumes by Jacqueline Durran and a highly romantic Tchaikovskian score by Dario Marianelli, all previous Wright collaborators. The theatre stage with its oil lamp footlights is sometimes a real stage with 19th-century flats and sometimes a venue for actual events such as the provincial racecourse where Count Vronsky has his terrible fall. The pit of the auditorium becomes a Moscow ballroom where Anna seduces Vronsky away from Kitty on the dancefloor, an opera house and the St Petersburg council chamber where Karenin conducts his business.

Other scenes take place in the wings and up among the flies above the stage. At an important dramatic point, Levin (Domhnall Gleeson), the awkward, honest landowner, a character close to Tolstoy himself, is rejected by his future wife, Kitty. He makes his exit from the back of the theatre, the giant doors opening up on to the real countryside, at once announcing his rejection of city life and his embracing of his responsibility to agriculture and to his peasants on his estate.

The movie version has to jettison a great deal of the book's essential digressions into politics and social affairs, but it does well by its core issue. This is, of course, the presentation and examination of love in its many forms – the destructive romantic passion of Anna for Vronsky (with its sense of the closeness of sexual love to murder); the happy, amoral amorousness of her brother, Oblonsky; the gentle companionate love of Levin

for Kitty; the cold, possessive detachment of Karenin – and it is forceful, if obvious, on the operation of the double standard in society. "I'd call it if she broke the law," one society matron remarks of ostracising Anna, "but she broke the *rules*."

The operatic, balletic, theatrical style is less effective, however, when it comes to intimate and reflective moments, certainly in the scenes involving Taylor-Johnson's pallid, unalluring Vronsky. Still, Knightley's Anna has the right combination of passion, confusion, cruelty and near madness, and there's a brilliant moment (which comes out of the novel) where she reveals her physical revulsion for her husband by angrily criticising his irritating habit of cracking his knuckles.

Yet it has to be said that the film is only occasionally touching and rarely truly moving. The death of the wheel-tapper, accidentally trapped under a train, is infinitely more affecting and memorable than Anna's suicide that it is carefully set up to foreshadow. This has something to do with the stylised presentation. Our constant admiration for Wright's virtuosity, initially attractive and exciting, ends up as a major distraction. This kind of extreme theatricality is not necessarily unsuited to cinema, but it should not become a barrier to emotional involvement.

Интервью Тома Стоппарда «Новой газете»

Последняя киноверсия «Анны Карениной» почти целиком была снята в павильоне студии Шеппертон (Shepperton Studios), в нескольких милях от Лондона. Режиссер картины — лондонец Джо Райт, снявший до этого «Искушение» и «Ханна. Совершенное оружие». Кира Найтли играет Анну, Джуд Лоу — ее мужа, Аарон Джонсон — Вронского, а Домналл Глисон — Левина. Пожалуй, никто из тех, кто работал над картиной «Анна Каренина», не ожидал премьеры фильма в России с таким волнением, как я, автор сценария.

Как у читателя, моя любовная связь с русской литературой (увы, в переводе) длится полжизни, как у зрителя — примерно столько же. Но как драматург — я испытываю нечто большее. Я чувствую, что я вошел в семью, или, по крайней мере, сватался. Лет 20 лет назад у меня была мысль написать пьесу об Анне Ахматовой, отчасти навеянная замечательной английской актрисой, внешне очень похожей на молодую Ахматову. Но один мой русский друг сказал, чтобы я не

сходил с ума: чужак, сказал он мне, не может проникнуть в русское сознание. Или речь шла о русской душе. Сама история России не должна быть постигнута человеком со стороны. Я с легкостью в это поверил и, когда взялся писать трилогию о российских радикалах «Берег утопии», сознательно игнорировал табличку на воротах: «Посторонним вход воспрещен!»

В случае с «Анной Карениной» мне казалось, что Анна — это семья, а роман — история этой семьи. Конечно, роман теперь принадлежит всему литературному миру, и в каком-то смысле англо-американский фильм имеет на него такое же право, как японский или мексиканский, но у меня были друзья в мире русского театра и литературы, и когда я писал сценарий, то обнаружил, что голова моя наполовину занята тем, какое впечатление произведет фильм в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Владивостоке... Там-то уж зрители сразу обнаружат вольности, которые я позволил себе по отношению к бессмертной русской классике.

Вот, например, попытка Вронского покончить жизнь самоубийством. В романе он стреляется из армейского пистолета, целясь себе в сердце, но только ранит себя, а потом полностью выздоравливает. Боюсь, мне трудно было в это поверить, и, насколько я могу судить, Толстой сам, подсознательно, в этом разуверился. Во всяком случае, то, что должно было бы стать серьезной физической травмой для Вронского, прошло без каких бы то ни было последствий. Его выздоровление похоже на чудо (как это и было в одной из ранних экранизаций «Анны Карениной», где на теле Вронского не видно даже шрама). Итак, я не мог сдвинуться с этой сцены, пока мне в голову не пришла, как мне кажется, блестящая идея. Русская рулетка! Он прикладывает револьвер к телу и — щелк! Это, на мой взгляд, могло передать психологию героя, не вызывая проблем с физиологией.

К сожалению — и, несомненно, вопреки тому, чему учат в школе для сценаристов, я не удержался от того, чтобы не посмотреть все экранизации «Анны Карениной», которые только мог достать; и я обнаружил, что одна из них уже воспользовалась моей блестящей находкой. Пришлось снова что-то придумывать, и в конце концов у меня возникла идея самоубийства через дуэль. То есть Вронский затевает дуэль для того, чтобы соперник подстрелил его, но соперник промахивается. Но теперь я уже встал на пагубный путь переписыва-

ния Толстого. Кто же мог быть вторым дуэлянтом? Этой почести я удостоил Махотина. (Махотин — главный конкурент Вронского на конных скачках.) Все, что мне было нужно в тот момент, — это придумать, каким образом Вронский мог спровоцировать Махотина на то, чтобы тот вызвал его. Для этого я отвел Махотину роль нового любовника княгини Бетси. И так я все дальше уходил в сторону.

Это откровенное признание, быть может, дает представление о душевном состоянии сценариста, который пытается совладать с последствиями проблемы или тем, что ему представляется проблемой, которую правильнее было бы просто проигнорировать. Тем временем в реальной жизни последствия разрастались: настал день, когда Вронский и Махотин встали друг напротив друга с пистолетами на изготовку. Это была одна из первых сцен, снятых Джо Райтоном, и, соответственно, одна из первых сцен, которые я увидел на присланном мне диске с отснятым материалом, и, должен сказать, все выглядело очень красиво. Пуля Махотина сбила эполет с плеча Вронского. Но сцену дуэли при монтаже вырезали, в фильм она так и не вошла, возможно, заставляя (а возможно, и нет) бдительного толстовского зрителя гадать над тем, почему Махотин оказывается в ближнем круг княгини Бетси. Я испытал тайное облегчение. Сценаристу, адаптирующему великое произведение, следует сохранять позу почтения и самоуничижения, что не мешает ему идти на оправданные компромиссы (как, например, смерть брата Левина в доме Левина, а не в гостинице небольшого городка за сотни километров).

В моем издании романа «Анна Каренина» — около восьмисот страниц, поэтому прежде всего встал вопрос: «Что можно выбросить?» Самое худшее, в чем я должен признаться — это то, что в течение десяти минут (или половины дня?) мы с Джо подумывали, не выбросить ли нам фигуру Левина. На самом деле это не так ужасно, как кажется. Разумеется, это абсурд, если перед тобой стоит цель — снять «Анну Каренину». Но меня привлекала идея стремительного, очень эротического фильма об Анне Карениной без кавычек: встреча, роковое влечение, страстный роман и горе, которое он несет с собой. Тем не менее мудрость восторжествовала, и я стал двигаться в противоположном направлении, добавляя в сценарий слово «любовь» со всеми оттенками значения, какие только это слово могло выдержать. (Одна из реплик, оставшихся в монтажной, был вопрос Кити к Левину

о верной возлюбленной его умершего брата, бывшей проститутке: «Костя, ты так разбираешься в любви, так почему же ты не распознал ее, когда увидел?») На самом деле распознавание любви в разных контекстах стало главным принципом работы над сценарием. И конечно, в фильме не распознается интерес Толстого к вопросу самоуправления или сельскому хозяйству. По менее веским причинам, таким как ограничения хронометража коммерческого фильма, были опущены и другие темы, например, нерадивость крестьян Левина. Однако все эти соображения — лишь детали по сравнению с самым большим изменением, которое претерпел фильм с момента написания сценария до съемок. В напечатанном виде сценарий по роману «Анна Каренина» мог начинаться так:

Основное действие происходит в большом заброшенном русском театре девятнадцатого века — не только «на сцене», но и в разных частях театра, в том числе в зрительном зале, в кулисах, за кулисами, под сценой, на колосниках и т.д.

Вот как это вышло. Джо и его группа отправились в Россию искать место для натуральных съемок, но вернулись с поражением. Многие городские места (особняки, мосты и т. д.) уже неоднократно снимались в кино, были слишком узнаваемы и выглядели как клише. Джо вернулся домой и начал искать в Англии натуру, которая бы походила на Россию... что породило массу комических моментов и наблюдений типа «Если снимать снизу, угол этого здания будет выглядеть вполне русским». Таким образом отказались от плана «Б».

Прошло какое-то время. Вдруг мне звонит Джо. Ему срочно нужно меня видеть. Он приезжает ко мне домой с толстой папкой; в ней, как оказалось, были иллюстрации и раскадровки большей части сцен, действие которых теперь должно было разворачиваться в театре. Идея заключалась в том, что высшее общество должно быть показано как зрелище или артефакт, в то время как сельские пейзажи сняты на натуре. При этом, несмотря на новый замысел, диалоги должны были оставаться без изменений. Поначалу я с подозрением наблюдал за тем, как Джо перелистывает страницы, но постепенно увлекся. В традиционных костюмных драмах есть один недостаток — их слишком много, в том числе на британском телевидении. Иногда кажется, что сцены из разных фильмов этого жанра можно склеить и в итоге получить что-то вполне связное. То, что предлагал Джо, подумал я, во

всяком случае, отличается от всего остального, и когда он показал мне рисунки, на которых были изображены лошади, скачущие по сцене, и зрители в бельэтаже, наблюдающие за происходящим в театральные бинокли, в то время как лошадь Вронского спотыкается о софиты рамп, я согласился: идея сработает при условии, что диалоги будут играть так же реалистично, как в нормальных фильмах.

Я надеюсь, что это получилось. Есть сцены, где концепция за-слоняет реальность, но в большинстве случаев игра с реальностью, затеянная Джо, оказывается куда интереснее традиционного подхода. Мой любимый момент — это, пожалуй, когда Анна, в доме Облонского, и Левин, на улице после посещения брата на Хитровке, пересекаются на сцене. Затем задник сцены раздвигается, открывая за собой заснеженный пейзаж, в который уходит Левин. Два мира пересекаются в одной плоскости, прежде чем разойтись. Другой момент подобного «наложения» происходит в конце ужина Левина и Облонского в ресторане. Мы уже видели, как кабинет Облонского превращается в ресторан (а клерки становятся официантами), и теперь мы видим, как Кити зовет Левина с театрального балкона, который одновременно является ее домом. Нетрудно понять, что при таких переходах ритм и течение действия сильно отличаются от повествовательного монтажа.

Я посмотрел около полдюжины экранизаций романа «Анна Каренина» — начиная с фильма с Гретой Гарбо (ее первое появление сквозь дым железной дороги, застилающей тамбур ее вагона, стало классикой), и, конечно, с особым вниманием — замечательный и верный роману фильм Александра Зархи с потрясающей Татьяной Самойловой. (Фильм с Гарбо — это изобретательная вариация истории Анны, не слишком отличающаяся от моей первоначальной идеи, но без секса. Гарбо — не единственная Анна, которой не было позволено забеременеть.)

Так или иначе, вот еще одна картина «Анна Каренина». Все они сняты с лучшими намерениями, каждая из них высвечивает какой-то элемент романа лучше, чем другие. Только одно можно сказать с уверенностью: на пересечении всех этих фильмов книга — как и всякий шедевр — остается свободной, самой собой, нетронутой, бессмертной.

Интертекстуальность как один из ведущих принципов в творчестве Т. Стоппарда

Вторая половина XX века – начало XXI века считается условным стартом такого направления в искусстве, как постмодернизм. Оно возникает из-за, так называемой, «гибели модернистского проекта». Постмодернизм долго формируется. С конца Второй мировой войны он появляется в различных сферах искусства: архитектуре, живописи, музыке и литературе. А с 80-ых годов XX века он прочно сформирован как феномен западной культуры, который может служить характеристикой менталитета, даже способа мировоззрения и мировосприятия человека. К началу XXI века постмодернизм считается особым явлением в философии и литературной критике.

Постмодернизм возник как реакция на модернизм и его устремление к прогрессу, научному методу и однозначной истинности. Постмодернизм характеризуется отрицанием универсальных истин и общепринятых норм, а также признанием того, что все знания и идеологии отражают социокультурный контекст и восприятие.

Постмодернизм связан с переосмыслением традиционных форм и техник искусства, а также с расширением представления об искусстве, включая новые и необычные материалы и формы. Это позволяет художникам играть с идеями оригинальности и авторства, а также смешивать различные жанры и стили.

Кроме того, постмодернизм в искусстве подчеркивает важность контекста и восприятия, что означает, что произведение искусства может быть истолковано по-разному в зависимости от культурных, социальных и исторических условий. В этом смысле, постмодернизм в искусстве акцентирует внимание на субъективных впечатлениях зрителя, а не только на самом произведении.

Постмодернизм провозглашает, что «игра» включена и в повседневную человеческую деятельность. Западные теоретики всё чаще отмечают маскарадный, даже карнавальный характер общественной жизни. Таким образом, постмодернисты не только воскрешают идею Шекспира: *«Весь мир - театр», а люди в нём-актеры»,* но и дают ей свою новую трактовку.

С. Исаев, говоря о театральном постмодернизме, отмечает, что в самом общем плане *«для постмодернистских произведений харак-*

терна метасемантика, достигаемая с помощью различных коннотативных средств, которые можно обозначить одним словом - игра»⁷.

Т.Крюкова отмечает особенности постмодернизма так: «От игры на границе между вымыслом и реальностью, свойственной модернизму, современный постмодернизм приходит к идее «исчезновения реальности», её принципиальной недоступности, «симуляции» образами, заслоняющими её самое»⁸. Исследователь описывает эволюцию отношения к реальности в искусстве и культуре от модернизма к постмодернизму. Модернизм, который был доминирующим стилем в искусстве в первой половине XX века, был characterized игрой на границе между вымыслом и реальностью. Это было выражено в работах художников и писателей, которые исследовали новые формы выражения и переосмыслили традиционные темы. С появлением постмодернизма, который стал доминирующим стилем в культуре во второй половине XX века, возникла идея «исчезновения реальности». Это означает, что постмодернизм склонен считать, что реальность не может быть полностью понята или достигнута, и что люди воспринимают её через фильтры, такие как культура, язык и образы. Постмодернистская культура использует симуляции, то есть образы и знаки, которые замещают реальность и создают иллюзию реальности. Эти симуляции, которые становятся все более сложными и реалистичными, зачастую заслоняют реальность саму по себе. Следовательно, в постмодернистской культуре реальность стала чем-то отдаленным и недостижимым, и что вместо этого люди используют симуляции, чтобы создать иллюзию реальности.

Основополагающим положением постмодернизма, разработанным Ж. Деррида, является утверждение «мир как Текст». «Текст – это не объект, а карта; мир конструируется как текст»⁹. Это означает, что мир воспринимается как набор символов, слов и фраз, которые могут быть интерпретированы и проанализированы по-разному. Текст, в свою очередь, рассматривается не только как простой объект, но и как способ описания и конструирования мира. Другими словами, мир рассматривается не как простой набор объектов и явлений, а как

⁷ Исаев С. Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. М.: Союзтеатр, 1992. - 288с.

⁸ Крюкова Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве, СПб, 2006

⁹ Деррида Ж. Письмо и различие. Москва : Академический Проект, 2007. 496 с.

система знаков и символов, которые могут быть исследованы и интерпретированы с помощью языка. В этом смысле, мы можем использовать текст, чтобы лучше понять мир вокруг нас и наши взаимодействия с ним.

Исследователи по сей день занимаются исследованиями в этом направлении, дают различные трактовки, выявляют особенности и закономерности. Так, например, Р. Барт отмечает бесконечность текста, а Делез говорит о бесконечности желаний. Ж. Деррида идет еще дальше и отмечает бесконечные желания дифференциации.

Жизнь в этом направлении рассматривается с позиции игровой манипуляции.

Помимо этого, одной из главных особенностей этой эпохи стала интертекстуальность.

Интертекстуальность является одним из ключевых понятий современной литературоведческой теории. Оно описывает взаимодействие различных текстов между собой, которое может происходить как внутри творчества одного автора, так и между разными авторами и даже эпохами.

Интертекстуальность может быть полезной для анализа не только классической литературы, но и современных текстов. Например, в интернет-культуре, интертекстуальные связи могут проявляться в виде мемов, гипертекстовых ссылок и прочих приемов, которые помогают создать определенный контекст для текста и влиять на его интерпретацию.

Интертекстуальность также может быть полезной для понимания культурных и социальных изменений, которые происходят в обществе. Например, в период перехода от одной эпохи к другой, тексты могут использовать элементы предыдущей эпохи для создания нового контекста, что помогает читателю лучше понять исторический контекст текста и общественные изменения, которые происходят вокруг.

Интертекстуальность как термин ввела в науку Ю. Кристева в 1967 году. Если рассмотреть перевод этого слова, то это будет «между текстами». Создавая концепцию интертекстуальности, Ю. Кристева опиралась на работу М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», написанную в 1924 году. В ней автор отмечал, что художник при создании

литературного произведения всегда ориентируется на предшествующие и современные тексты. С ними автор находится в особом «диалоге». Полное раскрытие смысла понятия «интертекстуальность» становится возможным для Юлии Кристевой после знакомства с идеей Ж. Деррида. Влияние структурализма и постструктурализма привело к отождествлению сознания человека и текста. Более того, вся жизнь (общество, литература, культура, история и человек) стала рассматриваться как текст. (мир как текст). Это явление стало ключевым при анализе произведений постмодернизма.

Михаил Бахтин, на исследования которого опирается Ю.Кристева, разрабатывал идею «диалога между текстами». Отталкиваясь от этого суждения, можно говорить о значимости диалогичности как элемента современной культуры.

Диалогичность по праву является важнейшей и основополагающей характеристикой современного периода развития человеческого общества. Диалогичность как форма существования и организации текста (дискурса) того или иного типа в культуре «пост» требует не только и не столько теоретического осмысления, так как феноменологический диалог — это непосредственный облик и перевод между персональными ценностями, мирами, сохраняющими свои особенности. Поэтому эмпирический материал для изучения проявления диалогичности (диалогизма) приобретает особое значение.

Диалогичность как главный признак современной культуры в целом проявляется:

1) в культуре (бытовая, массовая культура, реклама, средства массовой коммуникации с ориентацией на определенного адресата и т.д.);

2) в литературе (популярность некоторых художественных приемов, в том числе активное использование аллюзий, римейки, прецедентные феномены, интертекстуальность);

3) в языкознании (смена в XX в. нескольких парадигм с их специфическими доминантами: системно-структурная парадигма, функциональная, коммуникативная, когнитивно-дискурсивная);

4) а также в иных гуманитарных науках (современное гуманитарное познание выстраивается диалогически, к примеру, как диалог с традицией в герменевтике и истории, осуществляющийся через внутренний диалог-мышление). Таким образом, можно сделать вывод, что

диалогичность присуща всему современному обществу, значит и интертекстуальность не является исключительной частью только литературы. Взаимодействие текстов может происходить в различных культурных контекстах, включая кино, музыку, рекламу, телевидение и т.д. Однако литературоведческая теория остается наиболее развитой в этой области, поскольку литература, как искусство слова, позволяет авторам использовать множество различных техник для создания своих текстов.

Обратимся к теоретической стороне вопроса и рассмотрим исследования ученых. В литературоведческой науке можно встретить разные определения понятия «интертекстуальность». Исследователь И.В. Арнольд дает следующее определение: *«Под интертекстуальностью понимается включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий и реминисценций»*¹⁰. Похожее осмысление термина можно увидеть и у В.П. Руднева. Исследователь говорил про интертекстуальность так: *«Интертекстуальность – это основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам»*¹¹. Однако эти определения не являются достаточно полными для понимания явления интертекстуальности.

Самую точную трактовку понятию интертекстуальность дал Р. Барт: *«Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более ли менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний: она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических*

¹⁰ Арнольд И.В. Объективность, субъективность и предвзятость в интерпретации художественного текста // Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. — СПб., 1999. Стр 346

¹¹ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. — М., 1997. С. 113

*цитат, даваемых без кавычек»*¹². Исследователь отмечает очень важную особенность, которая заключается в том, что тексты никогда не существуют в вакууме, они всегда связаны с другими текстами и контекстами. Взаимодействие между текстами может быть неявным и скрытым, а может быть явным и очевидным. Интертекстуальность помогает раскрыть эту связь и понять, как автор использует различные приемы, чтобы создать свой текст.

Многие исследователи отмечают, что почти в любом художественном тексте мы встретим отсылки, реминисценции, обращение к литературному прошлому. Ю. Кристева определяет постмодернистский текст как пересечение и взаимодействие различных текстов и кодов, «поглощение и трансформацию другого текста». Например, название цикла рассказов И. Бунина «Темные аллеи» является цитированием стихотворения Н. Огарёва «Обыкновенная повесть»: «Кругом шиповник алый цвел / Стояла тёмных лип аллея...». А сюжет заглавного произведения можно рассмотреть в качестве ответа автора на историю Нехлюдова и Катюши, описанную Л.Н. Толстым в романе «Воскресение». В поэзии тоже можно встретить интертекстуальность, например, в стихотворении И.А. Бродского «Зимним вечером в Ялте» мы найдем измененную цитату из произведения И. Гёте «Фауст»: «Остановись, мгновенье! Ты не столь прекрасно, сколько ты неповторимо.»

Исследователь Ю. Тынянов рассматривает интертекстуальность, как пародию. Он видит в этом изменение предшествующих текстов и, как следствие, обновление художественных систем. Иными словами, новый текст имеет два плана, через который «выглядывает» текст-предшественник.

Интертекст образуется благодаря дроблению и компоновки известных субъекту текстов культуры. Тогда в его сознании появляется некая аллюзия, которая помогает разрушить или переосмыслить какой-либо фрагмент текста или культуры.

Концепция интертекстуальности имеет не только теоретическую значимость (осмысление современного культурного процесса), но и практическую, ведь она оказала влияние на саму художественную практику и на художника и его сознание. Например, твор-

¹² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1994.

чество В.Набокова исследователь В.Е.Александров называет «барочной интертекстуальностью».

Исследователь Е.П.Шиньев объясняет, каким образом происходит процесс «обмена текстами»: *«Межкультурная диффузия в литературе проявляется прежде всего в интертекстуальности как магистральном потоке переключек, взаимовлияний, взаимодействия писателей, их художественных систем. Данный аспект также включает в себя типологический аспект развития национальных литератур и литературы общемировой. Кроме того, предполагается корреляция в плане взаимодействия идиостиля писателя и господствующей художественной системы эпохи. Стилевая доминанта творчества подкрепляется духовной памятью, огромным комплексом мирового культурного наследия. Понимание художественного текста невозможно без включения в этот культурологический контекст. Именно поэтому представляется крайне необходимым рассмотрение феномена межкультурной диффузии как факта творчества. Осмысление данного феномена предполагает глубокое изучение художественного мира писателя, текстов его произведений.»*

Интертекстуальность также является важной составляющей построения современной культуры. Она позволяет авторам и художникам создавать новые произведения, основанные на уже существующих, что позволяет продолжать развивать идеи и темы, начатые в предыдущих произведениях. Кроме того, использование интертекстуальности может помочь создавать более широкую аудиторию, так как тексты могут быть интересны не только тем, кто знаком с оригинальными источниками, но и тем, кто интересуется новыми идеями и темами.

Таким образом, интертекстуальность есть один из продуктивных механизмов межкультурного взаимодействия. Интертекстуальность является важным понятием в литературоведении, которое помогает понять взаимодействие между текстами разных эпох и культур, а также позволяет выявить различные культурные и исторические связи, которые существуют между ними.

Понимание интертекстуальности может помочь как авторам, так и читателям создавать и понимать тексты более глубоко и осознанно.

Том Стоппард является известным британским драматургом, сценаристом и писателем постмодернистской эпохи. Его произведе-

ния отличаются сложной структурой, игрой слов и образами, а также многозначностью и философской глубиной. Творчество Т.Стоппарда оказало огромное влияние на мировой театр и литературу, и стало способствовать распространению постмодернизма в искусстве.

Первое, что необходимо отметить, это то, что Том Стоппард известен своими умелыми и изощренными драматическими конструкциями. Он играет с формой и структурой, создавая сложные парадоксы и переключаясь между различными временными и пространственными плоскостями. Это одна из главных характеристик постмодернизма, которая проявляется в творчестве Т. Стоппарда.

Особенно ярко новые принципы игры проявляются в пьесах Тома Стоппарда. Т.Стоппард по-своему осмысляет процесс игры и интерпретирует его. В его понимании, герой ведет интеллектуальную игру, теперь играют слова и их смыслы. Т.Стоппард стирает различия между театральной игрой и реальностью, истиной и отражением.

Основополагающим положением постмодернизма, разработанным Ж. Деррида, является утверждение «мир как Текст». «Текст – это не объект, а карта; мир конструируется как текст» Т.Стоппард следует этой концепции, поэтому излюбленным приемом автора становится «пьеса в пьесе», когда зритель одновременно оказывается наблюдающим и участником игры, самого действия. Так создается эффект стирания границы между игрой и реальностью. Этот прием Т.Стоппард использует в таких пьесах, как «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Прыгуны» и др. Т.Стоппард создает своеобразный эффект «зеркала», мы смотрим пьесу, в которой актеры являются действующими лицами в другой пьесе. Театр и реальность сплетаются воедино, что становится непонятно, где граница между ними. Например, Розенкранц и Гильденстерн чувствуют себя то персонажами какой-то пьесы, то зрителями собственной жизни: (Роз) «Я чувствую себя зрителем – паршивое дело!».

Исследователь В.Шамина отмечает, что понятия «зритель» и «персонаж» выражают у Т.Стоппарда идею пассивности. Они не могут повлиять на свою судьбу, не могут что-то поменять в окружающем их мире, так есть уже написанный текст, есть автор, который руководит их жизнями. Эта идея всеобщей предопределенности прослеживается уже в названии: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Театр в представлении Т.Стоппарда «становится маской, которую но-

сит истина» Так, Стоппарду удается создать образ лживой, переменчивой реальности, «карнавальной» жизни. «Так Стоппард воплощает еще один важный принцип постмодернизма – множественность истины»

Одним из самых известных произведений Стоппарда является пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», которая включает в себя множество постмодернистских элементов и является вариацией на тему Шекспировской «Гамлета». Пьеса была написана в 1966 году и была поставлена на Бродвее в 1967 году. В этой пьесе Стоппард подвергает сомнению привычные исторические и литературные каноны, смешивает различные эпохи и жанры, создавая некий мозаичный образ мира. Т.Стоппард переворачивает фокус, делая главных героев второстепенными и показывая их переживания в том мире, который был создан Шекспиром. Главные герои пьесы – Розенкранц и Гильденстерн, которые были второстепенными персонажами в «Гамлете» Шекспира, становятся главными героями. Стоппард играет с тем, что эти персонажи не имеют контроля над своей жизнью и что они находятся внутри пьесы, которую не могут контролировать. Здесь Т. Стоппард использовал множество постмодернистских элементов, включая метатекстуальность, игру со словами, иронию, пародию и эксперименты с формой и структурой. Он также использовал элементы театра абсурда, который был популярен в 1960-х годах, чтобы создать ощущение неопределенности и беспомощности у главных героев.

Эта пьеса является примером того, как постмодернистский драматург может играть с традиционными концепциями и темами, переворачивая их и создавая что-то новое.

В «Аркадии» Стоппард также использует множество постмодернистских элементов, включая метатекстуальность, игру со словами, иронию и эксперименты с формой и структурой. Пьеса рассказывает о жизни двух семей, которые живут в разное время, но которые связаны друг с другом через науку. Т. Стоппард использует теории хаоса и сложности в науке, чтобы показать, как сложность жизни персонажей связана с сложностью науки.

В «Играх в любовь и случайность» он использует прием «реверсивной пьесы», когда персонажи меняются ролями и создается впечатление, что происходит две параллельные истории.

Кроме того, Т. Стоппард часто играет со словами и лингвистическими конструкциями. В «Аркадии» он использует концепцию хаоса и сложности в науке и прикладывает ее к жизни персонажей, которые также сталкиваются со сложностями в личных отношениях. В «Розенкранце и Гильденстерне» герои часто говорят фразы, которые имеют двусмысленное значение, и это создает ощущение того, что они находятся внутри пьесы и не могут контролировать свои действия.

Также постмодернизм в творчестве Т.Стоппарда проявляется в использовании иронии и пародии. В «Аркадии» он пародирует традиционный образ ученых, которые говорят на языке, непонятном для обычных людей. В «Розенкранце и Гильденстерне» Т.Стоппард использует иронию, чтобы показать, как главные герои находятся в ситуации, где они не могут понять, что происходит вокруг них.

Также Т. Стоппард экспериментирует с формой и структурой своих произведений. В «Розенкранце и Гильденстерне» он использует нелинейный хронологический порядок событий, чтобы показать, как герои не могут понять, что происходит вокруг них. В «Аркадии» он использует параллельный сюжет, который происходит в разное время, чтобы показать, как наука и жизнь персонажей связаны друг с другом.

В «Travesties» Стоппард создает мир, где реальные исторические фигуры - Леонардо да Винчи, Ленин и Джеймс Джойс - встречаются и взаимодействуют друг с другом в Цюрихе во время Первой мировой войны. Пьеса исследует тему художественного творчества и науки в контексте политической реальности, что является типичной темой постмодернизма.

Особое выражение получает у Стоппарда измена. Для автора она представляется как игра, некая ее разновидность. Изменщики и те, кому изменили, становятся исключительно участниками игры. Здесь нет трагедии и глубоких чувств, здесь лишь игра правды и лжи, истины и отражения. Именно поэтому Т.Стоппарда заинтересовал роман Л.Н.Толстого «Анна Каренина». Идея фальшивости людей, тайна измены и внутренней игры в романе Л.Н. Толстого получает реальное воплощение у Тома Стоппарда в сценарии к фильму.

В целом, творчество Тома Стоппарда является одним из наиболее ярких примеров постмодернизма в театре. Стоппард использовал свои произведения, чтобы подвергнуть сомнению традиционные

формы театра и литературы, а также обратить внимание на их ограничения и рамки. Он создает произведения, которые содержат множество слоев.

Таким образом, в творчестве Тома Стоппарда можно наблюдать многие характерные черты постмодернизма, такие как игра с историей, смешение жанров и эпох, сложные структуры, многозначность и философская глубина.

Интертекстуальность является одним из ведущих принципов творческой философии Т.Стоппарда и позволяет ему создавать уникальные и оригинальные произведения.

Интертекстуальность – это принцип, основанный на использовании других текстов в создании нового произведения. Это может быть как прямое цитирование других авторов, так и использование их идей, мотивов и символов. Интертекстуальность может также проявляться в игре с жанрами, стилями и традициями.

Том Стоппард является мастером интертекстуальности и использует ее в своих произведениях, чтобы создавать уникальные и глубокие тексты. Его пьесы, такие как «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Аркадия» и «Разговоры после полуночи», являются примерами его мастерства в этой области.

Одним из самых ярких примеров интертекстуальности в творчестве Тома Стоппарда является его пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Эта пьеса основана на переосмыслении персонажей из Шекспировской трагедии "Гамлет". Он также экспериментирует с хронологией, перемешивая события из оригинальной пьесы с событиями, происходящими в настоящее время. Это создает новое произведение, которое не только отражает оригинальный текст, но и расширяет его с помощью новых идей и тем.

В другой своей пьесе, «Аркадия», Стоппард использует интертекстуальность, чтобы обратиться к математике и философии. Главный герой пьесы, Ганна, является математическим гением, который ищет ответы на сложные вопросы в математике и философии. В пьесе присутствует множество аллюзий на другие тексты, в том числе на стихотворение Байрона «Пасторальная», который отражает тему природы и роман Джейн Остин «Гордость и предубеждение», который используется для подчеркивания сюжетной линии.

«Разговоры после полуночи» также является ярким примером интертекстуальности в творчестве Т. Стоппарда. Эта пьеса создана как набор коротких сцен, в которых герои обсуждают различные темы, такие как искусство, мораль, наука и технология. В каждой сцене Т. Стоппард использует интертекстуальность, чтобы подчеркнуть свои идеи и концепции. Например, в одной из сцен персонажи обсуждают философию Шопенгауэра, а в другой они используют аллюзию на фильм «2001: Космическая одиссея» Стэнли Кубрика.

Интертекстуальность позволяет Т. Стоппарду создавать сложные и многомерные тексты. Он использует этот принцип для того, чтобы обращаться к различным традициям и жанрам, таким как классическая литература, наука, искусство и философия. Таким образом, его произведения являются уникальными, интеллектуальными и искусно созданными.

Подводя итог, можно сказать, что интертекстуальность является ключевым принципом в творчестве Тома Стоппарда. Она позволяет создавать более сложные, глубокие и оригинальные тексты. Его творчество демонстрирует, как использование других текстов и идей может привести к созданию новых произведений, которые охватывают широкий диапазон тем и идей. Интертекстуальность позволяет авторам создавать сложные и многомерные тексты, которые вызывают интерес и стимулируют мышление читателя.

К заданию 8. Сравните сцену бала в романе Толстого и в сценарии Стоппарда. С помощью каких приемов Стоппард показывает разгоревшееся чувство Анны?

Толстой «Анна Каренина»

Бал только что начался, когда Кити с матерью входила на большую, уставленную цветами и лакеями в пудре и красных кафтанах, залитую светом лестницу. Из зал несся стоявший в них равномерный, как в улье, шорох движенья, и, пока они на площадке между деревьями оправляли перед зеркалом прически, из залы слышались острожно-отчетливые звуки скрипок оркестра, начавшего первый вальс. Штатский старичок, оправлявший свои седые височки у другого зеркала и изливавший от себя запах духов, столкнулся с ними на лестни-

це и посторонился, видимо любясь незнакомою ему Кити. Безбородый юноша, один из тех светских юношей, которых старый князь Щербацкий называл тютьками, в чрезвычайно открытом жилете, оправляя на ходу белый галстук, поклонился им и, пробежав мимо, вернулся, приглашая Кити на кадрили. Первая кадрили была уж отдана Вронскому, она должна была отдать этому юноше вторую. Военный, застегивая перчатку, сторонился у двери и, поглаживая усы, любовался на розовую Кити.

Несмотря на то, что туалет, прическа и все приготовления к балу стоили Кити больших трудов и соображений, она теперь, в своем сложном тюлевом платье на розовом чехле, вступала на бал так свободно и просто, как будто все эти розетки, кружева, все подробности туалета не стоили ей и ее домашним ни минуты внимания, как будто она родилась в этом тюле, кружевах, с этой высокою прической, с розой и двумя листками наверху. Когда старая княгиня пред входом в залу хотела оправить на ней завернувшуюся ленту пояса, Кити слегка отклонилась. Она чувствовала, что все само собою должно быть хорошо и грациозно на ней и что поправлять ничего не нужно.

Кити была в одном из своих счастливых дней. Платье не теснило нигде, нигде не спускалась кружевная берта, розетки не смялись и не оторвались; розовые туфли на высоких выгнутых каблуках не жали, а веселили ножку. Густые косы белокурых волос держались как свои на маленькой головке. Пуговицы все три застегнулись, не порвавшись, на высокой перчатке, которая обвила ее руку, не изменив ее формы. Черная бархатка медальона особенно нежно окружила шею. Бархатка эта была прелесть, и дома, глядя в зеркало на свою шею, Кити чувствовала, что эта бархатка говорила. Во всем другом могло еще быть сомненье, но бархатка была прелесть. Кити улыбнулась и здесь на бале, взглянув на нее в зеркало.

В обнаженных плечах и руках Кити чувствовала холодную мраморность, чувство, которое она особенно любила. Глаза блестели, и румяные губы не могли не улыбаться от сознания своей привлекательности. Не успела она войти в залу и дойти до тюлево-ленто-кружевно-цветной толпы дам, ожидавших приглашения танцевать (Кити никогда не стаивала в этой толпе), как уж ее пригласили на вальс, и пригласил лучший кавалер, главный кавалер на бальной иерархии, знаменитый дирижер балов, церемониймейстер, женатый,

красивый и статный мужчина Егорушка Корсунский. Только что оставив графиню Банину, с которою он протанцевал первый тур вальса, он, оглядывая свое хозяйство, то есть пустившихся танцевать несколько пар, увидел входившую Кити и подбежал к ней тою особенною, свойственною только дирижерам балов развязною иноходью и, поклонившись, даже не спрашивая, желает ли она, занес руку, чтоб обнять ее тонкую талию. Она оглянулась, кому передать веер, и хозяйка, улыбаясь ей, взяла его. — Как хорошо, что вы приехали вовремя, — сказал он, обнимая ее талию, — а то, что за манера опаздывать.

Она положила, согнувши, левую руку на его плечо, и маленькие ножки в розовых ботинках быстро, легко и мерно задвигались в такт музыки по скользкому паркету. — Отдыхаешь, вальсируя с вами, — сказал он ей, пускаясь в первые небыстрые шаги вальса. — Прелесть, какая легкость, *précision* 1, — говорил он ей то, что говорил почти всем хорошим знакомым.

Она улыбнулась на его похвалу и через его плечо продолжала разглядывать залу. Она была не вновь выезжающая, у которой на бале все лица сливаются в одно волшебное впечатление; она и не была затасканная по балам девушка, которой все лица бала так знакомы, что наскучили; но она была на середине этих двух, — она была возбуждена, а вместе с тем обладала собой настолько, что могла наблюдать. В левом углу залы, она видела, сгруппировался цвет общества. Там была до невозможного обнаженная красавица Лиди, жена Корсунского, там была хозяйка, там сиял своею лысиной Кривин, всегда бывший там, где цвет общества; туда смотрели юноши, не смея подойти; и там она нашла глазами Стиву и потом увидела прелестную фигуру и голову Анны в черном бархатном платье. И он был тут. Кити не видела его с того вечера, когда она отказала Левину. Кити своими дальноркими глазами тотчас узнала его и даже заметила, что он смотрит на нее

. — Что ж, еще тур? Вы не устали? — сказал Корсунский, слегка запыхавшись.

— Нет, благодарствуйте.

— Куда же отвести вас?

— Каренина тут, кажется... отведите меня к ней. — Куда прикажете.

И Корсунский завальсировал, умеряя шаг, прямо на толпу в левом углу залы, приговаривая: «Pardon, mesdames, pardon, pardon, mesdames», и, лавируя между морем кружев, тюля и лент и не зацепив ни за перышко, повернул круто свою даму, так что открылись ее тонкие ножки в ажурных чулках, а шлейф разнесло опахалом и закрыло им колени Кривину. Корсунский поклонился, выпрямил открытую грудь и подал руку, чтобы провести ее до Анны Аркадьевны, Кити, раскрасневшись, сняла шлейф с колен Кривина и, закруженная немного, оглянулась, отыскивая Анну. Анна стояла, окруженная дамами и мужчинами, разговаривая. Анна была не в лиловом, как того непременно хотела Кити, но в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью. Все платье было обшито венецианским гипюром. На голове у нее, в черных волосах, своих без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок и такая же на черной ленте пояса между белыми кружевами. Прическа ее была незаметна. Заметны были только, украшая ее, эти своевольные короткие, колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках. На точеной крепкой шее была нитка жемчугу.

Кити видела каждый день Анну, была влюблена в нее и представляла себе ее непременно в лиловом. Но теперь, увидав ее в черном, она почувствовала, что не понимала всей ее прелести. Она теперь увидала ее совершенно новою и неожиданною для себя. Теперь она поняла, что Анна не могла быть в лиловом и что ее прелесть состояла именно в том, что она всегда выступала из своего туалета, что туалет никогда не мог быть виден на ней. И черное платье с пышными кружевами не было видно на ней; это была только рамка, и была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная.

Она стояла, как и всегда, чрезвычайно прямо держась, и, когда Кити подошла к этой кучке, говорила с хозяином дома, слегка поворотив к нему голову.— Нет, я не брошу камня, — отвечала она ему на что-то, — хотя я не понимаю, — продолжала она, пожав плечами, и тотчас же с нежною улыбкой покровительства обратилась к Кити. Беглым женским взглядом окинув ее туалет, она сделала чуть заметное, но понятное для Кити, одобрительное ее туалету и красоте движение головой.

— Вы и в залу входите танцуя, — прибавила она.

— Это одна из моих вернейших помощниц, — сказал Корсунский, кланяясь Анне Аркадьевне, которой он не видал еще.

— Княжна помогает сделать бал веселым и прекрасным. Анна Аркадьевна, тур вальса, — сказал он, нагибаясь.

— А вы знакомы? — спросил хозяин.

— С кем мы не знакомы? Мы с женой как белые волки, нас все знают, — отвечал Корсунский.

— Тур вальса, Анна Аркадьевна.

— Я не танцую, когда можно не танцевать, — сказала она.

— Но нынче нельзя, — отвечал Корсунский.

В это время подходил Вронский.

— Ну, если нынче нельзя не танцевать, так пойдемте, — сказала она, не замечая поклона Вронского, и быстро подняла руку на плечо Корсунского.

«За что она недовольна им?» — подумала Кити, заметив, что Анна умышленно не ответила на поклон Вронского. Вронский подошел к Кити, напоминая ей о первой кадрили и сожалея, что все это время не имел удовольствия ее видеть. Кити смотрела, любуясь, на вальсировавшую Анну и слушала его. Она ждала, что он пригласит ее на вальс, но он не пригласил, и она удивленно взглянула на него. Он покраснел и поспешно пригласил вальсировать, но только что он обнял ее тонкую талию и сделал первый шаг, как вдруг музыка остановилась. Кити посмотрела на его лицо, которое было на таком близком от нее расстоянии, и долго потом, чрез несколько лет, этот взгляд, полный любви, которым она тогда взглянула на него и на который он не ответил ей, мучительным стыдом резал ее сердце.— Pardon, pardon! Вальс, вальс! — закричал с другой стороны залы Корсунский и, подхватив первую попавшуюся барышню, стал сам танцевать.

XXIII

Вронский с Кити прошел несколько туров вальса. После вальса Кити подошла к матери и едва успела сказать несколько слов с Нордстон, как Вронский уже пришел за ней для первой кадрили. Во время кадрили ничего значительного не было сказано, шел прерывистый разговор то о Корсунских, муже и жене, которых он очень забавно описывал, как милых сорокалетних детей, то о будущем общественном театре, и только один раз разговор затронул ее за живое, когда он

спросил о Левине, тут ли он, и прибавил, что он очень понравился ему. Но Кити и не ожидала большего от кадрили. Она ждала с замесением сердца мазурки. Ей казалось, что в мазурке все должно решиться. То, что он во время кадрили не пригласил ее на мазурку, не тревожило ее. Она была уверена, что она танцует мазурку с ним, как и на прежних балах, и пятерым отказала мазурку, говоря, что танцует. Весь бал до последней кадрили был для Кити волшебным сновидением радостных цветов, звуков и движений. Она не танцевала, только когда чувствовала себя слишком усталою и просила отдыха. Но, танцуя последнюю кадрили с одним из скучных юношей, которому нельзя было отказать, ей случилось быть *vis-à-vis* 1 с Вронским и Анной. Она не сходилась с Анной с самого приезда и тут вдруг увидела ее опять совершенно новою и неожиданною. Она увидела в ней столь знакомую ей самой черту возбуждения от успеха. Она видела, что Анна пьяна вином возбуждаемого ею восхищения. Она знала это чувство и знала его признаки и видела их на Анне — видела дрожащий, вспыхивающий блеск в глазах и улыбку счастья и возбуждения, невольно изгибающую губы, и отчетливую грацию, верность и легкость движений.

«Кто? — спросила она себя. — Все или один?» И, не помогая мучившемуся юноше, с которым она танцевала, в разговоре, нить которого он упустил и не мог поднять, и наружно подчиняясь веселогромким повелительным крикам Корсунского, то бросающего всех в *grand rond*, то в *chaîne*, она наблюдала, и сердце ее сжималось больше и больше. «Нет, это не любованье толпы опьянило ее, а восхищение одного. И этот один? неужели это он?» Каждый раз, как он говорил с Анной, в глазах ее вспыхивал радостный блеск, и улыбка счастья изгибала ее румяные губы. Она как будто делала усилие над собой, чтобы не выказывать этих признаков радости, но они сами собой выступали на ее лице. «Но что он?» Кити посмотрела на него и ужаснулась. То, что Кити так ясно представлялось в зеркале ее лица, она увидела на нем. Куда делась его всегда спокойная, твердая манера и беспечно спокойное выражение лица? Нет, он теперь каждый раз, как обращался к ней, немного сгибал голову, как бы желая пасть пред ней, и во взгляде его было одно выражение покорности и страха. «Я не оскорбить хочу, — каждый раз как будто говорил его взгляд, — но спасти

себя хочу, и не знаю как». На лице его было такое выражение, которого она никогда не видала прежде.

Они говорили об общих знакомых, вели самый ничтожный разговор, но Кити казалось, что всякое сказанное ими слово решало их и ее судьбу. И странно то, что хотя они действительно говорили о том, как смешон Иван Иванович своим французским языком, и о том, что для Елецкой можно было бы найти лучше партию, а между тем эти слова имели для них значение, и они чувствовали это так же, как и Кити. Весь бал, весь свет, все закрылось туманом в душе Кити. Только пройденная ею строгая школа воспитания поддерживала ее и заставляла делать то, чего от нее требовали, то есть танцевать, отвечать на вопросы, говорить, даже улыбаться. Но пред началом мазурки, когда уже стали расставлять стулья и некоторые пары двинулись из маленьких в большую залу, на Кити нашла минута отчаяния и ужаса.

Она отказала пятерым и теперь не танцевала мазурки. Даже не было надежды, чтоб ее пригласили, именно потому, что она имела слишком большой успех в свете, и никому в голову не могло прийти, чтоб она не была приглашена до сих пор. Надо было сказать матери, что она больна, и уехать домой, но на это у нее не было силы. Она чувствовала себя убитою. Она зашла в глубь маленькой гостиной и опустилась на кресло. Воздушная юбка платья поднялась облаком вокруг ее тонкого стана; одна обнаженная, худая, нежная девичья рука, бессильно опущенная, утонула в складках розового тюника; в другой она держала веер и быстрыми, короткими движениями обмахивала свое разгоряченное лицо. Но, вопреки этому виду бабочки, только что уцепившейся за травку и готовой, вот-вот вспорхнув, развернуть радужные крылья, страшное отчаяние щемило ей сердце. «А может быть, я ошибаюсь, может быть, этого не было?»

И она опять вспоминала все, что она видала.

— Кити, что ж это такое? — сказала графиня Нордстон, по ковру неслышно подойдя к ней.

— Я не понимаю этого. У Кити дрогнула нижняя губа; она быстро встала.

— Кити, ты не танцуешь мазурку?

— Нет, нет, — сказала Кити дрожащим от слез голосом

. — Он при мне звал ее на мазурку, — сказала Нордстон, зная, что Кити поймет, кто он и она.

— Она сказала: разве вы не танцуете с княжной Щербацкой?

— Ах, мне все равно! — отвечала Кити.

Никто, кроме ее самой, не понимал ее положения, никто не знал того, что она вчера отказала человеку, которого она, может быть, любила, и отказала потому, что верила в другого.

Графиня Нордстон нашла Корсунского, с которым она танцевала мазурку, и велела ему пригласить Кити. Кити танцевала в первой паре, и, к ее счастью, ей не надо было говорить, потому что Корсунский все время бегал, распоряжаясь по своему хозяйству. Вронский с Анной сидели почти против нее. Она видела их своими дальнорезкими глазами, видела их вблизи, когда они сталкивались в парах, и чем больше она видела их, тем больше убеждалась, что несчастье ее свершилось. **Она видела, что они чувствовали себя наедине в этой полной зале.** И на лице Вронского, всегда столь твердом и независимом, она видела то поразившее ее выражение потерянности и покорности, похожее на выражение умной собаки, когда она виновата. Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен. Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны.

Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести. Кити любовалась ею еще более, чем прежде, и все больше и больше страдала. Кити чувствовала себя раздавленной, и лицо ее выражало это.

Когда Вронский увидал ее, столкнувшись с ней в мазурке, он не вдруг узнал ее — так она изменилась. — Прекрасный бал! — сказал он ей, чтобы сказать что-нибудь. — Да, — отвечала она.

В середине мазурки, повторяя сложную фигуру, вновь выдуманную Корсунским, Анна вышла на середину круга, взяла двух кавалеров и подозвала к себе одну даму и Кити. Кити испуганно смотрела на нее, подходя. Анна, прищурившись, смотрела на нее и улыбнулась, пожав ей руку. Но, заметив, что лицо Кити только выражением отчаяния и удивления ответило на ее улыбку, она отвернулась от

нее и весело заговорила с другою дамой. «Да, что-то ужасное, бесовское и прелестное есть в ней», — сказала себе Кити.

Анна не хотела оставаться ужинать, но хозяин стал просить ее.— Полно, Анна Аркадьевна, — заговорил Корсунский, забирая ее обнаженную руку под рукав своего фрака. — Какая у меня идея котильона! Un bijou! И он понемножку двигался, стараясь увлечь ее. Хозяин улыбался одобрительно

.— Нет, я не останусь, — ответила Анна, улыбаясь; но, несмотря на улыбку, и Корсунский и хозяин поняли по решительному тону, с каким она отвечала, что она не останется.

— Нет, я и так в Москве танцевала больше на вашем одном бале, чем всю зиму в Петербурге, — сказала Анна, оглядываясь на подле нее стоявшего Вронского.

— Надо отдохнуть перед дорогой.

— А вы решительно едете завтра? — спросил Вронский.

— Да, я думаю, — отвечала Анна, как бы удивляясь смелости его вопроса; но неудержимый дрожащий блеск глаз и улыбки обжег его, когда она говорила это. Анна Аркадьевна не осталась ужинать и уехала.

Stoppard «Anna Karenina

SOUND OVER—MUSIC OVERLAP WITH THE BALL.INT.

THE BALL, MOSCOW—NIGHT

<...> *Kitty enters the Ball, a proper lady.*

This is a gilded affair, conducted by a Master of Ceremonies. The Host and Hostess are positioned to welcome each guest. Dancing has started—a waltz.

Kitty and her parents enter the ballroom and are received by their hosts. Everything has come together for Kitty—her dress, her hair, her skin, her moment. She radiates happiness. An Officer stands aside to let them pass, openly admiring Kitty, smoothing his moustache. A Youth having trouble with his white tie hurries past but turns back to Kitty.

Youth

Kitty! May I have a waltz?

Kitty

You may, Boris. I'll save you the third just because it's your first ball.

Youth

(thrilled) You're my first conquest.

The Master of Ceremonies, Korsunsky, arrives and without permission sweeps her into the waltz.

Korsunsky

It's a relaxation to dance with you, Princess.

Kitty sees Anna arriving with Oblonsky and gives a little gasp at her God-given beauty.

Korsunsky

(cont'd)

But back to work! Where do you want to be taken?

Kitty

There.

Korsunsky waltzes her brilliantly through the dancers and twirls her to rest in front of a small group including Anna and Oblonsky—floating Kitty's train.

Korsunsky

(bowing)

So that your ankles may be seen.

Anna appraises Kitty at a glance and gives her a tiny nod signifying top marks. Kitty glows.

Kitty

How are you, Stiva?

Oblonsky

Thanks to Anna, I am a happy man. Would you like to dance?

Kitty
No, ask Anna.

ANNA
(*demurs*) No . . . I don't . . .

She looks up and sees Vronsky coming straight towards her.

Anna
(*cont'd*)
Come on then.

Just as Vronsky is about to bow, she takes Oblonsky's arm and he whirls her away. Kitty smiles for Vronsky but his eyes have followed Anna, knowing she cut him. He remembers himself after an awkward hiatus. Kitty's mother and father are watching from afar. Vronsky obliges. He invites her into the waltz.

Princess Shcherbaysky
. . . this vile, idiotic matchmaking of yours . . .

Princess Shcherbaysky
For goodness' sake, what have I done?

Princess Shcherbaysky
Levin is a thousand times better than this Petersburg fop. If he had royal *blood* my daughter wouldn't need him!

Vronsky's mind is absent and the waltz ends after only a few steps. He stands waiting for the music to start.

Kitty
Is anything the matter?

Vronsky
No. You look . . . as lovely as ever, Princess Kitty.

The music starts and they dance on.

At the end of the waltz, Vronsky leaves Kitty with her mother, bows and departs. Princess Shcherbatsky is beginning to have doubts. She starts to ask.

Kitty

(sharply) Don't ask me, Maman!

Boris the Youth pops up to claim his dance. Dancing, Kitty sees Vronsky talking to a couple of Officers. She is anxious but not disillusioned.

Grumpy Prince Shcherbatsky is dancing with Countess Nordston.

COUNTESS NORDSTON

He'll dance the mazurka with Kitty, you'll see. I call the mazurka the now-or-never.

Anna watches the dancing. She rejects an offer with a smile. She sees Vronsky and to her discomfort Vronsky looks up and catches her looking.

She turns away at once, and notices that ladies are curtseying and men are bowing as the Host and Hostess escort an overweight but glittering young couple towards a decorative buffet in an adjoining salon: the Austrian royal honeymooners . . . attended by the Guards Officer from the station. Anna stands and curtseys as they pass by into the salon . . . where Oblonsky is roaring with laughter, champagne in hand.

AUSTRIAN PRINCESS

. . . we were shut up in the train for an hour

Anna steals a sidelong glance towards Vronsky but he is no longer there. She looks for him among the dancers, smiles at Kitty going by with the enthusiastic, inexperienced Boris.

Suddenly, Vronsky is at Anna's side.

Vronsky

Dance with me.

Anna
(*calmly*)

I am not used to being spoken to like that by a man I met once at a railway station.

Vronsky

I dare say, but if I'm not to dance with you, I'm getting out of this operetta and going home.

Anna
Then, for Kitty's sake.

She gives him her hand.

Kitty looks for Vronsky, can't see him, then is taken aback to see him with Anna. Kitty watches Anna dancing. Anna says something which makes Vronsky laugh. Anna laughs. Anna blossoms in front of Kitty's eyes. Vronsky twirls Anna around and she comes smiling into his arms.

It goes on like that. Kitty watches them from within the arms of young men, old men, from the wall. Anna and Vronsky dance slow, they dance fast, gaily, solemnly, gazes locked.

Others are noticing too: Countess Nordston, Princess Shcherbatsky, and eagle-eyed matrons. Anna, oblivious, has found a release in herself.

Countess Nordston finds Kitty sitting alone. Korsunsky announces the Mazurka.

COUNTESS NORDSTON

You're not dancing the mazurka? I won't have it.

She pulls Kitty to her feet.

COUNTESS NORDSTON (cont'd)

I'm engaged by General Glub—I give him to you.

THE MAZURKA . . .

Korsunsky supervises a large circle of couples who change partners as they go round, with one couple dancing in the middle of the circle.

Korsunsky

. . . the lady chooses a lady and a gentleman . . . !

The lady in the middle beckons to Anna and the man who, changing partners, happens to be dancing with her. They enter the middle where they have their solo turn as a couple, while the original couple reenter the circumference. Anna is flushed with pleasure. Among the surrounding dancers, Vronsky has no eyes for his partner, only for Anna. Kitty, dancing, watches Vronsky incredulous.

Korsunsky

(cont'd)(addressing Anna)

. . . and the lady chooses a lady and gentleman . . . !

Anna looks smilingly around the dancing circle and sees Kitty staring at her. Anna "wakes up." Everything which made her drunk makes her sober in the instant. She waits until the change of partners brings Kitty and Vronsky together. She beckons them into the middle. Her own partner expects to re-join the circumference with Anna, but she makes an apology and escapes through the circle, running towards the door.

With a howl and clatter, the St. Petersburg express seems to crash through the ballroom.

К заданию 9. Прокомментируйте выделенный фрагмент из сценария. Объясните, почему именно в такой местности снимает разговор Анны и Вронского Стоппард?

Stoppard «Anna Karenina»

EXT. IDYLIC COUNTRYSIDE—DAYSPRING

A lovers' idyll, by a stream on a warm day. Anna, lightly dressed, smoking a cigarette, watches Vronsky fill his wineglass from a tethered bottle in the stream. There is a pony trap which brought them. He comes back to sit by her. She kisses him.

Anna

I want you to. I don't care about it.

Vronsky

You should care. You're not supposed to.

Anna

Pooh! Who says?

Vronsky
Everybody. Doctors.

She laughs and throws her cigarette into the stream.

Anna
You're squeamish. You a soldier! Would you faint?

Vronsky
Anyway, someone might be watching.

Anna looks all around. Vast emptiness. She lifts a dock leaf to look under it. She looks up at the sky.

Anna
But I'm damned anyway.

Vronsky
I'm not. I'm blessed.

Anna pushes him onto his back and straddles

Anna
You love me.

Vronsky
Yes.

Anna
Only me.

Vronsky
No.

Anna
Apart from Frou-Frou.

Vronsky
Yes.

Anna holds his face between her hands and works her body on him.

Anna
But me more than your horse?

Vronsky
Yes.

Anna
Are you happy?

Vronsky
Yes.

Anna
And you love me?

Vronsky
Yes.

Anna
How much?

Vronsky
This much.

Anna drags the front of her skirts out of her way.

Anna
This much?

Vronsky
Yes.

Anna
This much?

Vronsky
Yes.

Anna
This much?

Vronsky
Yes.

Anna
This much? And this much? And this much?

Vronsky
Yes.

Anna
(fiercely) And . . . this . . . much . . . ?
*She falls on him. He strokes her hair.
Her hand comes into view, the index finger bloody. She carefully paints his lips with it.
She kisses his lips clean, and rolls off him onto her back.*

Anna (cont'd)
So this is love. This.

К заданию 10. Сравните момент скачек в романе и в фильме Стоппарда. С помощью каких приемов Стоппард передает изменение в положении Анны, изменение ее как актрисы?

Л.Н. Толстой «Анна Каренина»

XXVIII

Когда Алексей Александрович появился на скачках, Анна уже сидела в беседке рядом с Бетси, в той беседке, где собиралось все высшее общество. Она увидела мужа еще издалека. Два человека, муж и любовник, были для нее двумя центрами жизни, и без помощи

внешних чувств она чувствовала их близость. Она еще издали почувствовала приближение мужа и невольно следила за ним в тех волнах толпы, между которыми он двигался. Она видела, как он подходил к беседке, то снисходительно отвечая на заискивающие поклоны, то дружелюбно, рассеянно здороваясь с равными, то старательно выжидая взгляда сильных мира и снимая свою круглую большую шляпу, нажимавшую кончики его ушей. Она знала все эти приемы, и все они ей были отвратительны. «Одно честолюбие, одно желание успеть — вот все что есть в его дуйте, — думала она, — а высокие соображения, любовь к просвещению, религия, все это — только орудия для того, чтоб успеть».

По его взглядам на дамскую беседку (он смотрел прямо на нее, но не узнавал жены в море кисеи, тюля, лент, волос и зонтиков) она поняла, что он искал ее; но она нарочно не замечала его. — Алексей Александрович! — закричала ему княгиня Бетси, — вы, верно, не видите жену; вот она! Он улыбнулся своею холодною улыбкой. — Здесь столько блеска, что глаза разбежались, — сказал он и пошел в беседку. Он улыбнулся жене, как должен улыбнуться муж, встречая жену, с которою он только что виделся, и поздоровался с княгиней и другими знакомыми, воздав каждому должное, то есть пошутив с дамами и перекинувшись приветствиями с мужчинами. Внизу подле беседки стоял уважаемый Алексей Александровичем, известный своим умом и образованием генерал-адъютант. Алексей Александрович заговорил с ним.

Был промежуток между скачками, и потому ничто не мешало разговору. Генерал-адъютант осуждал скачки. Алексей Александрович возражал, защищая их. Анна слушала его тонкий, ровный голос, не пропуская ни одного слова, и каждое слово его казалось ей фальшиво и болью резало ее ухо.

Когда началась четырехверстная скачка с препятствиями, она нагнулась Вперед и, не спуская глаз, смотрела на подходившего к лошади и садившегося Вронского и в то же время слышала этот отвратительный, неумолкающий голос мужа. Она мучалась страхом за Вронского, но еще более мучалась неумолкавшим, ей казалось, звуком тонкого голоса мужа с знакомыми интонациями.

«Я дурная женщина, я погибшая женщина, — думала она, — но я не люблю лгать, я не переносу лжи, а его (мужа) пища — это ложь.

Он все знает, все видит; что же он чувствует, если может так спокойно говорить? Убей он меня, убей он Вронского, я бы уважала его. Но нет, ему нужны только ложь и приличие», — говорила себе Анна, не думая о том, чего именно она хотела от мужа, каким бы она хотела его видеть. Она не понимала и того, что эта нынешняя особенная словоохотливость Алексея Александровича, так раздражавшая ее, была только выражением его внутренней тревоги и беспокойства. Как убившийся ребенок, прыгая, приводит к движенью свои мускулы, чтобы заглушить боль, так для Алексея Александровича было необходимо умственное движение, чтобы заглушить те мысли о жене, которые в ее присутствии и в присутствии Вронского и при постоянном повторении его имени требовали к себе внимания. А как ребенку естественно прыгать, так ему было естественно хорошо и умно говорить. Он говорил:— Опасность в скачках военных и кавалеристов есть необходимое условие скачек. Если Англия может указать в военной истории на самые блестящие кавалерийские дела, то только благодаря тому, что она исторически развивала в себе эту силу животных и людей. Спорт, по моему мнению, имеет большое значение, и, как всегда, мы видим только самое поверхностное.— Не поверхностное, — сказала княгиня Тверская. — Один офицер, говорят, сломал два ребра.

Алексей Александрович улыбнулся своею улыбкой, только открывавшею зубы, но ничего более не говорившею.— Положим, княгиня, что это не поверхностное, — сказал он, — но внутреннее. Но не в том дело, — и он опять обратился к генералу, с которым говорил серьезно, — не забудьте, что скачут военные, которые выбрали эту деятельность, и согласитесь, что каждое призвание имеет свою оборотную сторону медали. Это прямо входит в обязанности военного. Безобразный спорт кулачного боя или испанских тореадоров есть признак варварства. Но специализированный спорт есть признак развития.— Нет, я не поеду в другой раз; это меня слишком волнует, — сказала княгиня Бетси. — Не правда ли, Анна?— Волнует, но нельзя оторваться, — сказала другая дама. — Если б я была римлянка, я бы не пропустила ни одного цирка. Анна ничего не говорила и, не спуская бинокля, смотрела в одно место.

В это время через беседку проходил высокий генерал. Прервав речь, Алексей Александрович поспешно, но достойно встал и низко поклонился проходившему военному.— Вы не скачете? — пошутил

ему военный.— Моя скачка труднее, — почтительно отвечал Алексей Александрович. И хотя ответ ничего не значил, военный сделал вид, что получил умное слово от умного человека и вполне понимает la pointe de la sauce.— Есть две стороны, — продолжал садясь Алексей Александрович, — исполнителей и зрителей; и любовь к этим зрелищам есть вернейший признак низкого развития для зрителей, я согласен, но...

— Княгиня, пари! — послышался снизу голос Степана Аркадьича, обращавшегося к Бетси.

— За кого вы держите?— Мы с Анной за князя Кузовлева, — отвечала Бетси.

— Я за Вронского. Пара перчаток.

— Идет!

— А как красиво, не правда ли?

Алексей Александрович помолчал, пока говорили около него, но тотчас опять начал.

— Я согласен, но мужественные игры... — продолжал было он.

Но в это время пускали ездовых, и все разговоры прекратились. Алексей Александрович замолк, и все поднялись и обратились к реке. Алексей Александрович не интересовался скачками и потому не глядел на скакавших, а рассеянно стал обводить зрителей усталыми глазами. Взгляд его остановился на Анне.

Лицо ее было бледно и строго. Она, очевидно, ничего и никого не видела, кроме одного. Рука ее судорожно сжимала веер, и она не дышала. Он посмотрел на нее и поспешно отвернулся, оглядывая другие лица. «Да вот и эта дама и другие тоже очень взволнованы; это очень натурально», — сказал себе Алексей Александрович. Он хотел не смотреть на нее, но взгляд его невольно притягивался к ней. Он опять вглядывался в это лицо, стараясь не читать того, что так ясно было на нем написано, и против воли своей с ужасом читал на нем то, чего он не хотел знать. Первое падение Кузовлева на реке взволновало всех, но Алексей Александрович видел ясно на бледном торжествующем лице Анны, что тот, на кого она смотрела, не упал. Когда, после того как Махотин и Вронский перескочили большой барьер, следующий офицер упал тут же на голову и разбился замертво и шорох ужаса пронесся по всей публике, Алексей Александрович видел, что Анна даже не заметила этого и с трудом поняла, о чем заговорили

вокруг нее. Но он все чаще и чаще и с бóльшим упорством вглядывался в нее. Анна, вся поглощенная зрелищем скакавшего Вронского, почувствовала сбоку устремленный на себя взгляд холодных глаз своего мужа.

Она оглянулась на мгновение, вопросительно посмотрела на него и, слегка нахмурившись, опять отвернулась.

«Ах, мне все равно», — как будто сказала она ему и уже более ни разу не вглядывала на него. Скачки были несчастливы, и из семнадцати человек попадало и разбилось больше половины. К концу скачек все были в волнении, которое еще более увеличилось тем, что государь был недоволен. Все громко выражали свое неодобрение, все повторяли сказанную кем-то фразу: «Недостает только цирка с львами», и ужас чувствовался всеми, так что, когда Вронский упал и Анна громко ахнула, в этом не было ничего необыкновенного. Но вслед за тем в лице Анны произошла перемена, которая была уже положительно неприлична. Она совершенно потерялась. Она стала биться, как пойманная птица: то хотела встать и идти куда-то, то обращалась к Бетси.

— Поедем, поедем, — говорила она.

Но Бетси не слыхала ее. Она говорила, перегнувшись вниз, с подошедшим к ней генералом.

Алексей Александрович подошел к Анне и учтиво подал ей руку.

— Пойдемте, если вам угодно, — сказал он по-французски; но Анна прислушивалась к тому, что говорил генерал, и не заметила мужа.

— Тоже сломал ногу, говорят, — говорил генерал.

— Это ни на что не похоже.

Анна, не отвечая мужу, подняла бинокль и смотрела на то место, где упал Вронский; но было так далеко и там столпилось столько народа, что ничего нельзя было разобрать. Она опустила бинокль и хотела идти; но в это время подскакал офицер и что-то докладывал государю. Анна высунулась вперед, слушая.

— Стива! Стива! — прокричала она брату. Но брат не слыхал ее. Она опять хотела выходить.

— Я еще раз предлагаю вам свою руку, если вы хотите идти, — сказал Алексей Александрович, дотрогиваясь до ее руки.

Она с отвращением отстранилась от него и, не взглянув ему в лицо, отвечала:

— Нет, нет, оставьте меня, я останусь.

Она видела теперь, что от места падения Вронского через круг бежал офицер к беседке. Бетси махала ему платком. Офицер принес известие, что ездок не убится, но лошадь сломала спину. Услыхав это, Анна быстро села и закрыла лицо веером. Алексей Александрович видел, что она плакала и не могла удержать не только слез, но и рыданий, которые поднимали ее грудь. Алексей Александрович загородил ее собою, давая ей время оправиться.

— В третий раз предлагаю вам свою руку, — сказал он чрез несколько времени, обращаясь к ней. Анна смотрела на него и не знала, что сказать. Княгиня Бетси пришла ей на помощь.

— Нет, Алексей Александрович, я увезла Анна, и я обещалась отвезти ее, — вмешалась Бетси.

— Извините меня, княгиня, — сказал он, учтиво улыбаясь, но твердо глядя ей в глаза, — но я вижу, что Анна не совсем здорова, и желаю, чтоб она ехала со мною.

Анна испуганно оглянулась, покорно встала и положила руку на руку мужа.

— Я пошлю к нему, узнаю и пришлю сказать, — прошептала ей Бетси.

На выходе из беседки Алексей Александрович, так же как всегда, говорил со встречавшимися, и Анна должна была, как всегда, отвечать и говорить; но она была сама не своя и как во сне шла под руку с мужем.

«Убится или нет? Правда ли? Придет или нет? Увижу ли я его нынче?» — думала она. Она молча села в карету Алексея Александровича и молча выехала из толпы экипажей. Несмотря на все, что он видел, Алексей Александрович все-таки не позволял себе: думать о настоящем положении своей жены. Он только видел внешние признаки. Он видел, что она вела себя неприлично, и считал своим долгом сказать ей это. Но ему очень трудно было не сказать более, а сказать только это. Он открыл рот, чтобы сказать ей, как она неприлично вела себя, но невольно сказал совершенно другое.

Stoppard «Anna Karenina»
EXT. THE RACES—DAY

This is a rough-and-ready racecourse but the venue for a high society occasion, with a grandstand for top people and a grander section, ornamented for greater comfort, for members of the Imperial family. It is also a fashion parade for some.

The racecourse itself is an oval approached by a straight. There are nine fences, water-jumps, etc., of various difficulty. The “jockeys” are officers in the Guards, the Hussars and other regiments.

Among them is Vronsky, attended by a Trainer who is fussing over Frou-Frou’s bridle and calming her. Vronsky looks with interest at a big powerful horse which must be Gladiator, with Captain Makhotin already in the saddle. Makhotin and Vronsky greet each other with a nod.

KARENIN

—arrives at the races . . . making his way towards the front, smiling, raising his hat to acquaintances . . . his eyes busy looking for his wife. He reaches the front and looks up at the Ladies’ Stand.

EXT. THE LADIES’ STAND, THE RACES, SAME TIME—DAY

Anna and Betsy are here, and, not far away, so are Countess Vronsky and the Princesses Sorokina: the mother is a fading fortyish; the daughter is eighteen, blonde and pretty.

Below the ladies section is a planked standing area for gentlemen, who also may stand to watch the races from the stepped aisle of the seated section. Soldiers, Horse People and Locals watch from the turf.

A race is flowing towards the winning post, with accompanying crowd reaction, but it is clear from Anna’s detachment, exchanging chat with Betsy, that this is not Vronsky’s race.

KARENIN

—looks up to the ladies' stand. Betsy smiles at him in greeting, but Anna seems unaware.

Countess Vronsky appraises the young princess.

Countess Vronsky

Exquisite creature . . . you really ought to be the spoil of victory today . . .

The young princess smiles at her. Countess Vronsky turns her glasses towards the Starting Post.

**EXT. NEAR THE STARTING POST, THE RACES, SAMETIME—
DAY**

. . . Vronsky mounts Frou-Frou. The Riders move to the starting line.

KARENIN

. . . watches Anna who is looking through her glasses towards the Starting Post while the current race finishes to cheers.

KARENIN, SMILING AROUND, WATCHES AS:—

Anna's anxious attention turns to a horse and rider who fell further down the course—and to the ambulance wagon (with a red cross sewn on it) . . .

Karenin mounts the steps of the aisle, raising his hat to ladies he knows. Anna ignores him.

On the wooden boards below, where gentlemen are watching, Oblonsky calls up to Betsy.

Oblonsky

Princess! A bet! What do you fancy in the next?

BETSY
Kusolev.

Oblonsky
I'm on Vronsky. A pair of gloves?
Done!
BETSY
(to Anna)
Alexander Vronsky . . .

In the aisle at the top of the stand, Karenin watches as:—

Vronsky's brother Alexander, escorting his wife, Varya, bows to Anna and Betsy, but significantly Varya succeeds in not noticing them.

EXT. STARTING POST, THE RACES, SAME TIME—DAY

The riders line up . . . and they're off.

VRONSKY'S POV

The stands and spectators are distant, the first fence coming at him, horses on either side. His neighbour falls at the fence but Frou-Frou is clear, with Gladiator half a length in front. The next fence is coming up. Gladiator and Frou-Frou jump cleanly but a following horse falls badly.

EXT. LADIES' STAND, THE RACES, SAME TIME—DAY

Spectators on either side of Anna and those behind and in front collectively react.

KARENIN SEES THAT:

Anna reacts not at all. Her gaze through her glasses stays unwavering on Vronsky. Karenin notes this, and from then on his attention is fixed on Anna. When the horses come opposite the stand, she lowers her glasses and follows Frou-Frou taking the

lead from Gladiator.

VRONSKY

—eases Frou-Frou past Gladiator. The horses take the next jump.

LADIES' STAND

With one hand Anna grips her folded fan.

Karenin's face is a mask as he watches Anna unconsciously half-destroying it. She raises her glasses.

ANNA'S POV THROUGH GLASSES

Frou-Frou approaches the last fence with Gladiator half a length behind, on the near side to Anna.

VRONSKY

—working the reins, rising and falling in rhythm with the horse, looks ahead to the winning post, and before knowing it he makes an error, losing the rhythm, dropping back into the saddle and raising the horse's head, just as Frou-Frou takes off.

ANNA'S POV (THROUGH GLASSES)

Frou-Frou rises, Gladiator rises. Frou-Frou disappears. Gladiator clears the fence in Anna's foreground. Simultaneously, there are shrieks and exclamations all around her—OFF CAMERA—and the view through the glasses zigzags in search of Frou-Frou, impeded by horses jumping the fence.

She lowers the glasses and sees Frou-Frou on the ground, rolling over, and Vronsky on the ground.

COUNTESS VRONSKY

—sees this, too, her mouth set tight with contempt.

KARENIN

—looks shocked. Almost in the same moment he hears Anna's anguished cry, conspicuous in the hubbub that follows the crowd's exclamation.

Anna
Alexei . . . !

KARENIN
I'm here.

This is adroit. He comes down several steps and pushes through to offer his arm, but Anna has lost control, trying to escape like a bird beating against its cage.

KARENIN
(cont'd) Would you like to leave?

Anna ignores him, puts her glasses to her eyes, searching out Vronsky.

ON THE COURSE

Vronsky extricates himself from his broken horse and, in terrible recrimination, tries to pull Frou-Frou to her feet by the reins. Frou-Frou struggles to get up but her back is broken. Officials, officers, and a doctor have come running.

ANNA
. . . sees an Officer hurrying to the Imperial party to report.

Anna
Stiva! What are they saying?

OBLONSKY
Vronsky's unhurt—but the horse . . .

Anna relapses into sobs, attempting to hide her face behind her destroyed fan. Betsy gives Anna her fan.

VRONSKY
—is restrained by an Officer.

Officer
Her back's broken!
The Officer takes a pistol from his holster. Vronsky, enraged and in grief, takes

the pistol from him.

KARENIN
—persists with Anna.

KARENIN
I'm asking you . . . if you wish to go . . .

He touches Anna's arm. She jerks it away.

Anna
No, leave me alone.

BETSY
I'll bring her home, Alexei.

KARENIN
(smiling politely)
Excuse me, Princess, but Anna is not well and I want her to come with me.

A gunshot is heard from the course. Anna turns her tear-streaked face towards it.

К заданию 11.

Прокомментируйте финал фильма. Сравните финал романа Толстого и сценарий Стоппарда

Л.Н. Толстой «Анна Каренина»

XIX

Выйдя из детской и оставшись один, Левин тотчас же опять вспомнил ту мысль, в которой было что-то неясное. Вместо того чтобы идти в гостиную, из которой слышны были голоса, он остановился на террасе и, облокотившись на перила, стал смотреть на небо. Уже совсем стемнело, и на юге, куда он смотрел, не было туч. Тучи стояли с противной стороны. Оттуда вспыхивала молния и слышался дальний гром. Левин прислушивался к равномерно падающим с лип в саду каплям и смотрел на знакомый ему треугольник звезд и на прохо-

дящий в середине его Млечный Путь с его разветвлением. При каждой вспышке молнии не только Млечный Путь, но и яркие звезды исчезали, но, как только потухала молния, как будто брошенные какой-то меткой рукой, опять появлялись на тех же местах.

«Ну, что же смущает меня?» — сказал себе Левин, вперед чувствуя, что разрешение его сомнений, хотя он не знает еще его, уже готово в его душе. «Да, одно очевидное, несомненное проявление божества — это законы добра, которые явлены миру откровением, и которые я чувствую в себе, и в признании которых я не то что соединяюсь, а волею-неволею соединен с другими людьми в одно общество верующих, которое называют церковью. Ну, а евреи, магометане, конфуцианцы, буддисты — что же они такое? — задал он себе тот самый вопрос, который и казался ему опасен. — Неужели эти сотни миллионов людей лишены того лучшего блага, без которого жизнь не имеет смысла? — Он задумался, но тотчас же поправил себя. — Но о чем же я спрашиваю? — сказал он себе. — Я спрашиваю об отношении к божеству всех разнообразных верований всего человечества. Я спрашиваю об общем проявлении Бога для всего мира со всеми этими туманными пятнами. Что же я делаю? Мне лично, моему сердцу, открыто, несомненно, знание, непостижимое разумом, а я упорно хочу разумом и словами выразить это знание.

Разве я не знаю, что звезды не ходят? — спросил он себя, глядя на изменившую уже свое положение к высшей ветке березы яркую планету.

— Но я, глядя на движение звезд, не могу представить себе вращение земли, и я прав, говоря, что звезды ходят. И разве астрономы могли бы понять и вычислить что-нибудь, если бы они принимали в расчет все сложные разнообразные движения земли? Все удивительные заключения их о расстояниях, весе, движениях и возмущениях небесных тел основаны только на видимом движении светил вокруг неподвижной земли, на том самом движении, которое теперь передо мной и которое было таким для миллионов людей в продолжение веков и было и будет всегда одинаково и всегда может быть поврено. И точно так же, как праздны и шатки были бы заключения астрономов, не основанные на наблюдениях видимого неба по отношению к одному меридиану и одному горизонту, так праздны и шатки были бы и мои заключения, не основанные на том понимании добра,

которое для всех всегда было и будет одинаково и которое открыто мне христианством и всегда в душе моей может быть поверено. Вопросы же о других верованиях и их отношениях к божеству я не имею права и возможности решить».

— А, ты не ушел? — сказал вдруг голос Кити, шедшей тем же путем в гостиную.

— Что, ты ничем не расстроен? — сказала она, внимательно вглядываясь при свете звезд в его лицо.

Но она все-таки не рассмотрела бы его лица, если б опять молния, скрывшая звезды, не осветила его. При свете молнии она рассмотрела все его лицо и, увидав, что он спокоен и радостен, улыбнулась ему.

«Она понимает, — думал он, — она знает, о чем я думаю. Сказать ей или нет? Да, я скажу ей».

Но в ту минуту, как он хотел начать говорить, она заговорила тоже.

— Вот что, Костя! Сделай одолжение, — сказала она, — поди в угловую и посмотри, как Сергею Ивановичу все устроили. Мне неловко. Поставили ли новый умывальник?

— Хорошо, я пойду непременно, — сказал Левин, вставая и целуя ее.

«Нет, не надо говорить, — подумал он, когда она прошла вперед его.

— Это тайна, для меня одного нужная, важная и невыразимая словами.

Это новое чувство не изменило меня, не осчастливило, не просветило вдруг, как я мечтал, — так же как и чувство к сыну. Никакого тоже сюрприза не было. А вера — не вера — я не знаю, что это такое, — но чувство это так же незаметно вошло страданиями и твердо засело в душе. Так же буду сердиться на Ивана-кучера, так же буду спорить, буду некстати высказывать свои мысли, так же будет стена между святой святых моей души и другими, даже женой моей, так же буду обвинять ее за свой страх и раскаиваться в этом, так же буду не понимать разумом, зачем я молюсь, и буду молиться, — но жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее — не только не бессмысленна, какою была

прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!»

Stoppard «Anna Karenina»

<...>EXT. FLOWERING MEADOW—DAYSPRINGTIME

Baby Anya, old enough to stagger on her feet, wavers through wild flowers half her height. She falls over, almost disappearing.

This is being watched, with a mixture more pleasure than pain, by Karenin. He is in early retirement, sitting with a book in a garden seat, dressed comfortably under a straw hat. There is the SOUND OVER of people playing croquet.

Serozha, aged ten, enters his view, going to Anya to haul her upright, and keeping hold of her hand as she staggers on. Karenin's pleasure increases slightly.

OVER this, the growing SOUND of a battlefield.

EXT. BATTLEFIELD (BALKANS)—DAYCLOSE

Vronsky, in an unfamiliar uniform, sabre pointing forward, is mounted at full gallop with the SOUND of the charge all around him in the smoke and noise of guns. Something heavy and invisible with its own SOUND—like the flap of an awning—takes him from his horse into the air and gone, leaving spouts of blood poised for an instant in the smoke.

EXT. FLOWERING MEADOW, AS BEFORE NATURAL SOUND

Serozha picks up Anya like a parcel under his arm and walks on with her towards the indistinct figures of Croquet Players strolling in the heat haze, a couple of parasols held aloft.

FADE TO BLACK.

К заданию 12. Прокомментируйте выделенный фрагмент из сценарий Стоппарда. Как проявляются основные постмодернистские приемы в этом отрывке?

TITLE OVER:

ALEXEI KARENIN'S HOUSE, ST. PETERSBURG 400 MILES

NORTH OF MOSCOW

INT. ANNA'S BOUDOIR, KARENIN HOUSE, SAMETIME—
DAY

It is early in the day. Anna's maid, Annushka, has been dressing Anna. Annushka is young, loyal, modest.

Anna is at her dressing-table-bureau, which is host to at least two photographs of a small boy (Serozha) and a child's unframed drawing of "Maman." As she starts reading the letter, Anna's eyes frown.

FLASH BACK, VERY SHORT, ALMOST SUBLIMINAL—INT.
(LINEN CLOSET)—DAY

Oblonsky and Mlle. Roland in a passionate embrace, vertical, clothed.

BACK TO SCENE

Anna turns the page, reads on, concerned.

FLASH BACK—SHORT, A BEAT OR TWO—INT. LINEN
CLOSET, OBLONSKY HOUSE—DAY

Still kissing, Oblonsky hoists up her skirts.

BACK TO SCENE

Anna turns to the second page.

FLASH BACK—SHORT

INT. BEDROOM LEVEL, OBLONSKY HOUSE—NIGHT

Oblonsky, coming in quietly and late from a night on the town, enters his dressing room. He stops. He smiles a foolish apologetic smile.

REVERSE—(DRESSING ROOM)

Dolly is waiting for him, shocked, enraged, holding out a billet-doux on pink paper: a love note.

BACK TO SCENE

Anna speaks as in exasperation to a naughty child.

Anna

Tsk, oh . . . Stiva!

INT. KARENIN'S STUDY, KARENIN HOUSE—DAY

Anna

. . . and Dolly found a note from the governess.

Anna is speaking to her husband "confidentially." Karenin, a busy man, drains his coffee cup and hands it (as with Oblonsky and Matvey) to his valet, Korney, who bows and withdraws. Karenin continues transferring papers from his desk to his portfolio . . .

Which done, he nods to his private secretary, Mikhail Slyudin, who comes forward to receive it, bows and leaves.

Karenin

Well . . . ?

Karenin is twenty years older than Anna and a senior figure in government. He has an unattractive reedy voice and is pleased with himself as a model of probity. He has the habit of cracking his knuckles.

Anna

Stiva wants me to come to Moscow . . . to persuade Dolly to forgive him.

Karenin

I'm to be deprived of my wife so that adultery may be forgiven? I can't excuse him just because he's your brother.

Anna

It's for Dolly's sake too.

Karenin

(has to go)

I have four committees today . . .

There is another interruption: Serozha, aged seven and a half, and his tutor, Vasily Lukich, enter for a ritual "good morning." Serozha is a little frightened of his father, but the mother and son are in love. Anna goes straight to Serozha, her heart lifted, to hug him.

Karenin

(*cont'd*) Good, good!—I have the world waiting for me, there's never time to look at your exercises!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, интерес публики к экранизациям классических произведений свидетельствует о том, что литературное наследие может получать новые формы выражения, соответствующие духу времени. Как это происходит, например, с фильмом «Анна Каренина» Т.Стоппарда, который становится не просто картиной, снятой по мотивам романа, а представляет собой отдельное, самостоятельное произведение, соединяющее в себе и идеи Толстого и постмодернистские представления самого сценариста.

Экранизация способствует более детальному изучению произведения, высвечивает неожиданные или скрытые стороны художественных текстов, на которые читатель может не обратить внимание при прочтении, как это происходит, например, в фильме П. Роземы «Мэнсфилд парк». П. Розема акцентирует внимание на исторической эпохе рабства. В тексте романа о рабстве можно лишь догадываться, в то время как фильм показал настоящую историческую картину того времени.

Тем самым качественные экранизации способствуют превращению зрителя в читателя, а потому использование экранизации в образовательном процессе может служить стимулом для обращения к литературному первоисточнику.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева В.Г. «Бесконечный лабиринт сцеплений» в романе Толстого «Анна Каренина». – Кострома: Авантитул, 2012. – 296 с.
2. Андреева В.Г. Символика в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2010. – Т. 16. – №4. – С. 88–92.
3. Аронсон О. Столкновение экранизаций // Киноведческие записки. – М., 2002 – №61. [Электронный ресурс] – <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/241/> (дата обращения 22.10.2022).
4. Ансерме, Э. Статьи о музыке и воспоминания / Э. Ансерме ; пер. с фр. Е. Ф. Бронфин, Б. С. Урицкой. - М.: Сов. композитор, 1986. [Электронный ресурс] – https://vk.com/wall-170717135_9583 (дата обращения 2.10.2020).
5. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. [Электронный ресурс] – https://papusha.at.ua/bart_strukt_analiz.pdf (дата обращения 02.03.2022).
6. Борисова И.Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дис. ... канд. культ. наук. – СПб., 2000. – 254 с.
7. Бектурсунов Т.А. Появление и тенденции развития кинематографа. Вестник Казахского национального женского педагогического университета. 2019;(2):337-341. [Электронный ресурс] – <https://cyberleninka.ru/article/n/poyavlenie-i-tendentsii-razvitiya-kinematografa> (дата обращения 02.02.2023).
8. Булавина М.О. Гоголь в немом кинематографе // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 1. С. 179-184. [Электронный ресурс] – <https://vestnik.ksu.edu.ru/2021-t-27-1/bulavina-mo-vestnik-2021-1-ru.html> (дата обращения 17.02.2023).
9. Быков А.А. Анатомия терминов: 400 словообразовательных элементов из латыни и греческого: учебный словарь-справочник. – М.: ЭНАС, 2008. – 190 с.
10. Ганиева Э.Р. Эстетическая и коммуникативная ценность экранизаций на телевизионном экране // Молодой ученый. – 2014. – № 17 (76). – С. 583-586.

11. Делез Ж. Платон и симулякр / пер. с фр. С. Козлова. – М.: Новое лит. обозрение, 1993. – Вып. 5. – С. 45–51.
12. Диккенс Ч. Рождественские повести. – М.: Эксмо, 2021. – 512 с.
13. Джумайло О.А. Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 4 (15). – С. 22-27.
14. Дмитриев А.И. От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века: научное издание. – Кемерово: КемГИК, 2015. – 140 с.
15. Дмитрук Т.И. Текст и экранизация: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций) // Знако: проблемное поле медиаобразования. – 2019. – С. 96-102.
16. Дьяконова Н.Я. Философские истоки мирозерцания Диккенса. // Известия. Серия литературы и языка. – Т. 55. № 1. - М., 1996.
17. Жилавская И.В. Классификация медиа. Проблемы, понятия, критерии // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2016. – Т. 2. № 4. – С. 22-30.
18. Елизарова М.Е. История зарубежной литературы XIX века. – М.: Просвещение, 1972 г.
19. Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. Москва, Наследие, 1999. 256 с.
20. Кабенова А.М. Эффективное использование экранизаций на уроке литературы // Проблемы педагогики. – 2018. – С. 22-26.
21. Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 1455 с.
22. Кинословарь: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – Т. 2. – 1386 с.
23. Кирия И.В., Новикова А.А. История и теория медиа. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. – 423 с.
24. Кузнецов А.А., Сазонова З.Н. Медиа: определения, функции и основные этапы // Молодой ученый. – 2020. – № 18 (308). – С. 539-542.
25. Кузнецов А.А. Экранизация как форма киноискусства // Молодой ученый. – 2018 – № 46 (232). – С. 429-431.

26. Кузьмина Н.А. Интермедиальность современной лирической книги: закономерность или стратегия? // Поликодовая коммуникация: лингвокультурные и дидактические аспекты: сб. науч. ст. – 2011. – С. 10-15.

27. Лекманов О. Стоп-кадр: «Идиот» Акиры Куросавы [Электронный ресурс]. – <https://seance.ru/articles/lekmanov-kurosawa-idiot/> (дата обращения: 05.03.2022).

28. Лиходкина И.А. Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода/ И.А. Лиходкина// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, -2017. - № 3. Ч. 3. С. 128-130. [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-literaturnyh-obrazov-v-kinematografe-ili-osobennosti-intersemioticheskogo-perevoda> (дата обращения: 09.08.2020).

29. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. – СПб, 1998. [Электронный ресурс]. – https://mediaeducation.ucoz.ru/_ld/1/131_-.pdf (дата обращения: 23.01.2020).

30. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т4. – М.: Прогресс, 1987. – 574 с. [Электронный ресурс]. – https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/ehstetika/lukach_svoeobrazie_ehsteticheskogo_4_toma/34-1-0-4428 (дата обращения: 03.04.2019).

31. Луначарский А.В. В мире музыка. – М.: Сов. композитор, 1971. – 540 с [Электронный ресурс]. – <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/>(дата обращения: 16.10.2021).

32. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. – М.: КАНОН-пресс-Ц, 2003. – 464 с.

33. Мильдон В.И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. – 2010. – № 3. – С. 9-15.

34. Маневич И. М. Кино и литература. – М.: Искусство, 1998. – 260 с.

35. Остин Дж. Мэнсфилд парк. Москва, Фолио, АСТ, 1998. 462 с.

36. Романова Т.Н., Черемных Л.И. Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведе-

дения // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. – 2010. – С. 68-73.

37. Рубцов А.С. Союз литературы и кино // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2005. – С. 112-114.

38. Седых Э.В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2008. – Сер. 9. Вып. 3. Ч. 2. – С. 210-215.

39. Симоненко М.А. Интермедиальность художественного текста как переводческая проблема (на примере англоязычных переводов колоронимов из рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. Вып. 3. – С. 902-909.

40. Созинова К.А. Имперский дискурс в творчестве Джейн Остин // История. Общество. Политика. Брянск, Брянский государственный университет. 2019. Т №2, 10. С 20-26.

41. Стоппард: интервью [Электронный ресурс] // Новая газета. – 2013. – 21–25 февраля. – Режим доступа: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/02/25/53657-tom-stoppard-spetsialno-dlya-171-novoy-187-menya-vlekla-ideya-sozdaniya-stremitelnogo-seksualnogo-filma> (дата обращения: 28.04.2018).

42. Тишунина Н.В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы II научно-практич. конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. – 2002. С. 100-106.

43. Толстой Л.Н. Анна Каренина. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. – Т. 1. – 545 с.

44. Фаулз Дж. Быть англичанином, а не британцем. URL: <https://lit.wikireading.ru/31572> (дата обращения 01.06.2022)

45. Федосеенко Н.Г. Литературная экранизация: специфика киножанра: монография. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – 175 с.

46. Хамина А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 38-45.

47. Хафизов Д.М. От зрителя – к читателю: экранизация книги как средство формирования читательской моды в молодежной среде // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 3 (51). – С. 91-100.

48. Цветкова М.В. Концепт «englishness»: основные константы //

Проблемы национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. – Воронеж, 2000. – Т. 2. – С. 87–93.

49. Шамина В.Б. Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии [Электронный ресурс] // Учебные записки казанского государственного университета. – Казань, 2009. – Т. 151, кн. 3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/piesy-toma-stopparda-kak-otrazhenie-harakternyh-chert-postmodernizma-v-dramaturgii> (дата обращения: 28.04.2018).

50. Щелина Т.Т. Литература и кино как способы общения между поколениями // Молодой ученый. – 2017. – № 11 (135.1). – С. 5-8.

51. Austen J. Mansfield park. URL: <https://www.janeausten.org/mansfield-park/mansfield-park-online.php> (дата обращения 04.06.2022)

52. Austen, J. Mansfield Park / J. Austen. – L.: Penguin Books, 1994. – 496 p.

53. Austen, J. Emma / J. Austen / ed. James Kinsley. – L.: Penguin, 2005. – 367 p.

54. Ferguson M.M. Mansfield park: slavery, colonialism and gender // *Literary Review. Oxford, 1991. V. 13 № 1. P. 118-137.*

55. Green D.J. Jane Austen and Peerage // Jane Austen: A Collection of Critical Essays. NJ. Prentice-Hall, 1963. P. 154-166.

56. Lodge D. Tono-Bungay and the condition of England // Language of fiction. G.B., Cox and Wyman Ltd., 1984. P 214-242.

57. Miles R. Jane Austen. Tavistock. Northcote House, 2003. 150 p.

58. Parrinder P. Nation and novel: The English novel from its origins to the Present day. Oxford, University press. 503 p.

59. Müller J.E.: Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. – Münster: Nodus, 1996 – 335 S.

60. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g_engl.txt (дата обращения: 28.04.2018).

61. The Observer. Anna Karenina [Электронный ресурс] // Review. – 2012 (Sunday 9, September). – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/09/anna-karenina-review-philip-french> (дата обращения: 28.04.2018).

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. — Минск: Тесей, 2008. — 392 с.
2. Андреева В.Г. «Бесконечный лабиринт сцеплений» в романе Толстого «Анна Каренина». – Кострома: Авантитул, 2012. – 296 с.
3. Андреева В.Г. Символика в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2010. – Т. 16. – №4. – С. 88–92.
4. Анненская, А.Н. Чарльз Диккенс. Его жизнь и литературная деятельность [Электронный ресурс]. – <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/annenskaya-charlz-dickens/index.htm> (дата обращения: 10.05.2022).
5. Ансерме, Э. Статьи о музыке и воспоминания / Э. Ансерме ; пер. с фр. Е. Ф. Бронфин, Б. С. Урицкой. - М.: Сов. композитор, 1986. - 223 с.
6. Аронсон О. Столкновение экранизаций // Киноведческие записки. – М., 2002 – №61.
7. Баева, Н. А. Интертекстуальность в романном творчестве Чарльза Диккенса / Н. А. Баева. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2007. – 143 с.
8. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000.
9. Бектурсунов Т.А. Появление и тенденции развития кинематографа. Вестник Казахского национального женского педагогического университета. 2019;(2):337-341.
10. Булавина М.О. Гоголь в немом кинематографе // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 1. С. 179-184.
11. Диккенс Ч. Большие надежды. – Л.: Художественная литература, 1970.
12. Диккенс Ч. Лавка древностей // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 7. М., 1958.
13. Диккенс Ч. Одержимый, или сделка с призраком. – М.: Олма, 2010. – 352 с.

14. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. – М.: Азбука, 2021. – 544 с.
15. Диккенс Ч. Рождественские повести. – М.: Эксмо, 2021. – 512 с.
16. Диккенс Ч. Статьи и речи (речь в Бирмингеме 27 сентября 1869 г.) // Собр. соч. в 30 т. Т. 28. М., 1963.
17. Диккенс Ч. Тяжёлые времена. – М.: Азбука, 2014. – 352 с.
18. Дьяконова Н.Я. Философские истоки мирозерцания Диккенса. // Известия. Серия литературы и языка. – Т. 55. № 1. - М., 1996.
19. Елизарова М.Е. История зарубежной литературы XIX века. – М.: Просвещение, 1972 г.
20. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. — М.: Русский язык, 2000.
21. Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. Москва, Наследие, 1999. 256 с.
22. Ивашева В.В. Век нынешний и век минувший. Английский роман XIX века в его современном звучании. – М., 1990.
23. Лекманов О. Стоп-кадр: «Идиот» Акиры Куросавы [Электронный ресурс]. – <https://seance.ru/articles/lekmanov-kurosawa-idiot/> (дата обращения: 05.03.2022).
24. Лиходкина И.А. Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода/ И.А. Лиходкина// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, -2017. - № 3. Ч. 3. С. 128-130.
25. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. – СПб, 1998.
26. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т4. – М.: Прогресс, 1987. – 574 с.
27. Луначарский А.В. В мире музыка. – М.: Сов. композитор, 1971. – 540 с.
28. Маневич И. Кино и литература. – М., 1966.
29. Матвеева А. С. Мир ребенка в творчестве Чарльза Диккенса в контексте онтологической поэтики: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Матвеева Анна Сергеевна; [Место защиты: Поволж. гос. соц.-гуманитар. акад.]- Магнитогорск, 2009.- 195 с.: ил. РГБ ОД, 61 10-10/125

30. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / под ред. С.А. Токарева. – М.: Сов. энцикл., 1991.

31. Напцок Б.Р. Архетип семьи в "Рождественских повестях" ("Christmas Tales") Ч. Диккенса [Текст] / Напцок Б. Р., Меретукова М. М. // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. - 2013. - Вып. 1. - С. 31-35.

32. Официальный сайт Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ). [Электронный ресурс]. – <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/knigolyub-2019> (дата обращения 11.03.2022).

33. Пахсарьян, Н.Т. История искусств литературы XVII – XVIII веков: Учеб.- метод. пособие [Электронный ресурс] / Н.Т. Пасхарьян. – URL: <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-96.htm>

34. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко – Минск, 2001.

35. Пирсон Х. Диккенс. – М.: Молодая гвардия, 1963.

36. Петрова, О. Г. Антифразис как средство реализации иронической модальности в прозе Ч. Диккенса / О. Г. Петрова. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antifrazis-kak-sredstvo-realizatsii-ironicheskoy-modalnosti-v-proze-ch-dikkensa>. – (дата обращения 15.04.2022).

37. Романова Т.Н. Черемных Л.И. Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения. [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/ekranizatsiya-kak-priem-raskrytiya-ideyno-hudozhestvennogo-soderzhaniya-literaturnogo-proizvedeniya> (дата обращения: 28.04.2021).

38. Седых Э.В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2008. – Сер. 9. Вып. 3. Ч. 2. – С. 210-215. [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-intermedialnosti> (дата обращения: 19.04.2021).

39. Смолев Д. «Моя книга тоньше»: Стивен Кинг об экранизации своих произведений [Электронный ресурс]. – <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3019123/> (дата обращения: 17.04.2022).

40. Стерн Ф. Величайший подарок. [Электронный ресурс]. – <https://www.rulit.me/books/velichajshij-podarok-read-277186-1.html> (дата обращения 21.03.2023)
41. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. [Электронный ресурс]. – https://imwerden.de/pdf/tynyanov_poetika_istoriya_literatury_kino_1977__ocr.pdf (дата обращения 05.08.2020)
42. Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. – М.: Прогресс, 1975 г.
43. Фаулз, Дж. Англия Томаса Харди / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 361 – 378.
44. Фаулз, Дж. Острова / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ», 2004. – С. 469 – 540.
45. Фаулз, Дж. Фолклендские острова и предсказанная смерть / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 177 – 190.
46. Фаулз, Дж. Любовница французского лейтенанта / Дж. Фаулз. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. – 608 с.
47. Филлипов С.А. Две проекции. Волшебный фонарь и рецепция раннего кино // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014; (4): 139-154.
48. Филиппов С.А. Когда кино стало звуковым? // Артикульт. 2019; (3): 105-113.
49. Хафизов Д.М. От зрителя – к читателю: экранизация книги как средство формирования читательской моды в молодежной среде // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 3 (51). – С. 91-100.
50. Черномазова М. Ю. Готические мотивы в цикле «Рождественские рассказы» Ч. Диккенса // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. – 2009. - № 1. - С. 165-169.
51. Чернышевский Н.Г. Статьи по философии и эстетике. – М.: Правда, 1974.
52. Честертон Г.К. Чарльз Диккенс /перевод Н. Тауберг. – М, Радуга, 2002.
53. Цветкова М.В. Концепт «englishness»: основные константы // Проблемы национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. – Воронеж, 2000. – Т. 2. – С. 87–93.
54. Шамина В.Б. Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии [Электронный ресурс] //

Учебные записки казанского государственного университета. – Казань, 2009. – Т. 151, кн. 3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/piesy-toma-stopparda-kak-otrazhenie-harakternyh-chert-postmodernizma-v-dramaturgii> (дата обращения: 28.04.2018).

55. Шипулинский, Ф.П. История кино на Западе / Ф. П. Шипулинский. — М.: Юрайт, 2022. — 236 с.

56. Шевелёва Т.Н. Проблема соответствия христианскому идеалу в творчестве Чарльза Диккенса [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sootvetstviya-hristianskomu-idealu-v-tvorchestve-charlza-dikkensa> (дата обращения: 09.05.2022).

57. Шевченко Е.А. Функция образного языка в романном диалоге. Ч. Диккенса с читателем // *Studia Litterarum*. 2020. Т . 5, № 4. С. 166–181.

58. Шевченко, Е.А. Метафора и поэзия Чарльза Диккенса. "Тяжёлые времена" [Текст] : [о романе Ч. Диккенса "Тяжёлые времена"] / Е. Шевченко // *Вопросы литературы*. - 2015. - № 3 - 4. - с. 172 - 192.

59. Щеголькова А.О. Тема «детства» в творчестве Ч. Диккенса [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-detstva-v-tvorchestve-ch-dikkensa> (дата обращения: 09.05.2022).

60. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 82 т. – СПб., 1890 – 1905.

61. Эйзенштейн. Монтаж. - М.: ВГИК, 1998. - 193 с.

62. Austen, J. *Pride and Prejudice* / J. Austen. – L.: Penguin Books, 2007. – 304 p.

63. Austen, J. *Mansfield Park* / J. Austen. – L.: Penguin Books, 1994. – 496 p.

64. Austen, J. *Emma* / J. Austen / ed. James Kinsley. – L.: Penguin, 2005. – 367 p.

65. Chesterton J.K. *Charles Dickens the Last of the Great Men*. N. Y., 1942.

66. Ferguson M.M. *Mansfield park: slavery, colonialism and gender* // *Literary Review*. *Oxford*, 1991. V. 13 № 1. P. 118-137.

67. Green D.J. *Jane Austen and Peerage* // *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*. NJ. Prentice-Hall, 1963. P. 154-166.

68. Lodge D. *Tono-Bungay and the condition of England* // *Language of fiction*. G.B., Cox and Wyman Ltd., 1984. P 214-242.

69. Miles R. Jane Austen. Tavistock. Northcote House, 2003. 150 p.
70. Müller J.E.: Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. – Münster: Nodus, 1996 – 335 S.
71. Nünning, V. The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Destruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' England, England [Электронный ресурс] / V. Nünning. – URL: <http://www.julianbarnes.com/docs./nunning/pdf>
72. Parrinder P. Nation and novel: The English novel from its origins to the Present day. Oxford, University press. 503 p.
73. Paterman, M. Julian Barnes / M. Paterman. – British Council, 2002. – 106p.
74. Perl, J. M. The tradition of Rome. The implicit history of modern literature / J.M. Perl. – Princeton: Princeton University Press, 1984. – 375 p.
75. Reynolds, M. Ian Mc Ewan: The Essential Guide / M. Reynolds, J. Noakes. –L.: Vintage, 2002. – 342 p.
76. Said, E. W. Culture and Imperialism / E.W. Said. – N.Y.: Vintage, 1994. – 444 p.
77. Sarker, S.K. A companion to E.M. Forster / S.K. Sarker. – New Delhi: Atlantic, 2007. – 336 p.
78. Schmied, D. The countryside in the 21st century: Anglo-German perspectives / D. Schmied, S. Arens. – Naturwiss, Gesellschaft, 2005. – 162 p.
79. Schwartz, S. The matrix of modernism: Pound, Eliot and early twentieth-century thought. – N.Y.: Princeton university press, 1985. – 225 p.
80. Seeing Double: Revisioning Edwardian and Modernist Literature / ed. C.M. Raplan, A.B. Simpson. – N.Y.: St. Martin's Press, 1996. – 266 p.
81. Singh, A. The novels of E.M. Forster / A. Singh. – New Delhi: Atlantic, 1986. – 288 p
82. Smith, A.D. Nationalism and modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism / A. D. Smith. – N.Y.: Routledge, 1998. – 270 p.
83. Smith, H.A. Forster's Humanism and the Nineteenth Century. Forster: A Collection of Critical Essays / H.A. Smith; ed. Malcolm Bradbury. – Englewood Cliffs: Prentice, 1966. – 341 p.

84. Snell, B. The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought / B. Snell; transl. T.G. Rosenmeyer. – Cambridge: Harvard University Press, 1953. – 324 p.

85. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g_engl.txt (дата обращения: 28.04.2018)

86. Strong, R.C. The Destruction of the Country House, 1875-1975 / R.C. Strong. – L.: Thames and Hudson, 1974. – 192 p.

87. Tambling, J. Introduction. E. M. Forster / J. Tambling / ed. J. Tambling. – N.Y.: St. Martin's, 1995. – 342 p.

88. Tayler, E.M. Nature and Art in Renaissance Literature / E.M. Tayler. – L.: Columbia University Press, 1966. – 225 p.

89. Taylor, P.J. Which Britain? Which England? Which North? / P.J. Taylor // British Cultural Studies; eds. David Morley and Kevin Robins. – L.: Oxford University Press, 2001. – P. 127 – 144.

90. The Cambridge companion to E.M. Forster / ed. David Bradshaw. – Cambridge university press, 2007. – 287 p.

91. The Observer. Anna Karenina [Электронный ресурс] // Review. – 2012 (Sunday 9, September). – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/09/anna-karenina-review-philip-french> (дата обращения: 28.04.2018).

92. Toby in the North. What is Englishness [Электронный ресурс] / Toby in the North. – URL: <http://www.radioopensource.org/englishness/>.

93. Trilling, L. E.M. Forster. – Norfolk: New Directions Books, 1943. – 192 p.

94. Yorke, T. The Country House Explained / T. Yorke. – Newbury: Countryside, 2003. – 191 p.

95. Wasson, R. A Handful of Dust: Critique of Victorianism. Critical Essays of Evelyn Waugh / R. Wasson; ed. James F. Carens. – Boston: G. K. Hall, 1987. – P. 133 – 143.

96. Wiegand, D. England Imagined as a Theme Park in Julian Barnes' Witty Satire [Электронный ресурс] / D. Wiegand. – URL: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1999/05/23/RV89562.DTL#ixzz1fmaIonhP>

97. Williams, R. The Country and the City / R. Williams. – L.: Oxford University Press, 1973. – 335 p.

98. Wilson, M. *The English Country House and Its Furnishings* / M. Wilson. – Stamford: Architectural Books Pub. Co, 1978. – 216 p.

99. Wilson, R. *Creating Paradise: the Building of the English Country House, 1660 – 1880* / R. Wilson. – London; New York: Hambledon and London, 2000. – 234 p.

Учебное электронное издание

СКЛИЗКОВА Тина Алексеевна

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ
ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО

Учебное пособие

Издается в авторской редакции

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader; дисковод CD-ROM.

Тираж 25 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Педагогический институт
кафедра русской и зарубежной филологии
burelomy@list.ru