

ным не только раскрыть облик путешественника, но и подключить читателя к процессу сопереживания. Для этого он обогащает арсенал своих психологических приемов и активно использует прямые и косвенные формы. Важно, что эти формы заставляют читателя анализировать внутренний мир героя. Все это позволило расширить психологические возможности «Писем русского путешественника».

В целом, можно сказать, что в «Письмах...» перед нами возникает образованный молодой человек, который решил осуществить свою мечту и отправляется в путешествие по странам Европы, имея за плечами хороший культурный багаж. С нашей точки зрения, его можно назвать «русским европейцем». Карамзин решает двойную задачу: с одной стороны, знакомит русского читателя с Европой и ее культурой, с другой - рисует образ сентиментального, чувствительного путешественника. Путешествие для героя – это путь самосознания и бесценный опыт, который обогащает его.

Литература

Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л.: Худож, лит. 1987. – 717 с.

Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. –176 с.

© Подшивалова А.И., Кудреватых А.Н., 2017

Попова Д.А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Семантика материальных символов в сценарии

Т. Стоппарда к фильму «Анна Каренина»

Аннотация: предметом исследования в статье являются материальные символы и их семантика в сценарии Т. Стоппарда к фильму «Анна Каренина». В статье подробно рассматриваются символы как один из уровней постмодернистского текста. Каждый символ изучается в соотношении с первоисточником, то есть с романом Л.Н. Толстого «Анна Каренина». В результате исследования автор статьи приходит к выводу, что Том Стоппард при создании сценария опирался на постмодернистскую традицию, а его произведение

– самоценный текст, который при этом в достаточной мере отражает замысел и художественную концепцию Л.Н. Толстого. Статья представляет собой часть исследования, посвященного изучению интерпретации романа Л.Н. Толстого в сценарии и фильме «Анна Каренина».

Ключевые слова: Т. Стоппард, Л.Н. Толстой, Джо Райт, «Анна Каренина», постмодернизм, драматургия, символ, интертекстуальность, семантика.

Popova D.A. (Yekaterinburg, USPU)

Semantics of material symbols in the screenplay of T. Stoppard for the film "Anna Karenina"

Abstract: The subject of the article is the material symbols and their semantics in Tom Stoppard's screenplay for the film "Anna Karenina". The article deals with symbols as one of the levels of this postmodern text. Each symbol is compared with the original source, that is, with the novel "Anna Karenina" by L.N. Tolstoy. As a result of the research, the author of the article comes to the conclusion that Tom Stoppard, while creating the screenplay, relied on the postmodern tradition, and his work is a self-valuable text, but reflects the concept of L. N. Tolstoy. The article is a part of the study devoted to the interpretation of L. N Tolstoy's novel in the screenplay and film "Anna Karenina."

Key Words: Tom Stoppard, L.N. Tolstoy, Joe Wright, «Анна Каренина», postmodernism, drama, symbol, intertextuality, semantics.

«Анна Каренина», – вероятно, самое экранизируемое произведение Л.Н. Толстого. На сегодняшний день существует около 30 экранизаций, созданных по всему миру. В контексте литературной компаративистики особенно примечательна экранизация «Анны Карениной» английского кинорежиссера Джо Райта (2012 г): сценарий для фильма был написан Томом Стоппардом, крупнейшим современным британским драматургом, автором пьес «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Травести», «Берег Утопии» и др.

Драматург, комментируя проделанную работу в одном из интервью, предвещает рецепцию фильма в России: «Один мой русский друг сказал, чтобы я не сходил с ума: чужак, сказал он мне, не

может проникнуть в русское сознание. <...> Сама история России не должна быть постигнута человеком со стороны. <...> 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...» [Том Стоппард, специально для «Новой»: URL: <http://old.novayagazeta.ru/data/2013/021/23.html>].

Д.Ю. Маташева считает, что в сценарии Тома Стоппарда отмечается постмодернистская манера изображения и осмысления сюжета романа классической литературы: «Обновлению подвергся не сюжет произведения, а культурные коды, заложенные в него больше ста пятидесяти лет назад, и, соответственно, воспринимаемые сегодня как архаические. <...> Сценарий «Анна Каренина» – это совершенно новое произведение, со своими стилистическими приемами и построениями, своими символами, формами. Оно опирается на романную фабулу и, безусловно, питается многими элементами литературного первоисточника. Но на выходе мы получаем синтез этих элементов с абсолютно новыми идеями, рожденными самим постмодерном, эпохой критики и самоотрицания» [Маташева, Д.Ю.: URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-roman-kak-osnova-dlya-ekranizatsii-na-primere-kinofilma-anna-karenina-dzho-ryta-i-toma-stopparda>].

На наш взгляд, рассматривать сценарий «Анна Каренина» как постмодернистский текст следует в связи с такой чертой постмодернистской культуры как интертекстуальность. Как пишет Н.В. Киреева, «интертекстуальность ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия – тягу к духовной интеграции. Не случайно интертекстуальность понимается в том числе и как диалог между текстами разных культур, и как своеобразный способ включения в литературную традицию» [Киреева 2004: 196]. Н.В. Киреева выделяет несколько форм литературной интертекстуальности, одна из которых – заимствование. Безусловно, сценарий

«Анна Каренина» – это не перевод, не переписывание романа русского классика, а именно заимствование – в данном случае заимствуется сюжет, композиционные узлы, морально-философский смысл, на которые нанизываются уровни постмодернистского текста. Один из таких уровней понимается нами как использование символов, которые в сценарии «Анна Каренина» и одноименном фильме Джо Райта получают несколько иную окраску, чем в романе Толстого, наполняются новыми смыслами с помощью соединения различных кодов. Это проявляется в смещении семантики образов.

«Например, в сцене объяснения в любви Левина и Кити Стоппард использует не мелки, как было у Толстого: «Вот\», – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т?» [Толстой 1984: 439], а кубики, 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» [Stoppard: URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>].

Куб символизирует статику и стабильность: «Куб является истиной, которая все время одинакова, как на нее ни посмотри. Это завершенность, стабильность, статическое совершенство, безукоризненный закон. Это также сложенный крест. В традиционной архитектуре куб как символ стабильности используется в качестве фундаментального камня. У китайцев куб – божество Земли. У евреев куб – это Святая Святых. В исламе Кааба куб – стабильность, статическое совершенство. У майя куб – Земля; Дерево Жизни растет из центра куба <...> Как в иудаизме, так и в исламе куб являет собой центр веры [Энциклопедия символики и геральдики. URL:

<http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%83%D0%B1>].

Таким образом, можно сказать, что союз Левина и Кити заключается под знаком святости, он прочен и подразумевает колоссальную работу над собой и взаимоотношениями в браке. Однако любовь Левина и Кити не так идеальна, ей присущ *внутренний* драматизм: «Правда, жизнь Левина с Кити далека от безмятежного счастья. Мелкие столкновения, вытекающие из непривычки любящих и близких людей во всем считаться друг с другом, мелкие недора-

зумения, неожиданные припадки ревности часто омрачают совместную жизнь Левина с Китти и приносят им немало огорчений» [Купреянова 1954: 19]. Возможно, в этом союзе есть то, чего не хватило Анне и Вронскому, – «серьезного отношение к семье, чувства ответственности друг перед другом» [Купреянова 1954: 19]. Е.Н. Купреянова пишет: «Брак – это не удовлетворение только личных чувств, прихотей и желаний, это большое, ответственное и трудное дело, требующее от человека постоянного самоограничения, внимания и забот» [Купреянова 1954: 19]. Путем замещения символов Том Стоппард акцентирует внимание на контрасте любовных линий Анны-Вронского и Левина-Кити. Трагедия Анны заключается в том, что ее любовь превратилась в «любовь только для себя, а значит, и вся жизнь, превращающаяся в жизнь только для себя <...> Пустая действительность, чуждая любви толкает любовь к бегству в себя и тем самым делает любовь такую же пустой, такую же враждебной любви, какова сама эта действительность» [Ермилов 1963: 45-46].

Чрезвычайно интересен еще один художественный символ, который, на наш взгляд, заостряет те проблемы, которые были поставлены Л.Н. Толстым в романе. Образ поезда, железного гиганта, который в конце романа убивает Анну, обыгрывается Томом Стоппардом в начале сценария, где, казалось бы, еще ничего не предвещает беды: «A little out of focus and further obscured by puffs of steam, the wheels of a locomotive and its tender plus a carriage or two, with part of the superstructure— the whole kit and caboodle turning out to be a rich child's table-top model railway— go by the Camera like a WIPE revealing the momentarily gigantic face of Anna . . . who is crouching down to watch the toy go by» [Stoppard: URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>] .

Смещение фокуса с детской железной дороги на лицо Анны, которое уже в этот беззаботный момент игры с сыном выражает неясную тревогу, становится завязкой действия. В фильме этот эффект достигается тем, что игрушечные вагоны проносятся под грохочущий звук поезда.

У Л.Н. Толстого Анна появляется на страницах романа, прибыв в Москву по просьбе брата. Случай с гибелью человека, попавшего

под колеса поезда, имеет символическое значение: «дурное предзнаменование» [Толстой 1984: 75]. Анна почувствовала нечто ужасное: «Каренина села в карету, и Степан Аркадьич с удивлением увидел, что губы ее дрожат, и она с трудом удерживает слезы» [Толстой 1984: 75]. У Стоппарда же получается, что героиня испытывает тревогу еще до отъезда из Петербурга – ее чувство предвосхищает встречу с Вронским, которая обернулась для нее гибелью.

Кроме того, образ железной дороги еще не раз обыгрывается Т. Стоппардом в сценарии. Так, например, в сцене бала, танцую с Вронским, Анна понимает, что совершила непоправимое – она замечает лицо Кити, которое выражает немой укор. Затем Анна в смятении подходит к двери, в стекле которой видит поезд, объятый огнем, стремительно несущийся и издающий шум. В отражении стекла, смешиваясь с поездом, растворяется лицо Анны – это одно из предзнаменований, которое посетило Анну уже после знакомства с Вронским: «An abstract, nightmarish, discordant noise of clattering and howling accompanies unexplained flame— light on wood, glass, iron . . . blackness opens like a door on a blizzard of light, and slams shut. Anna's face, eyes closed, floats ghostlike» [Stoppard: URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>]. С этого момента уже стремительно набирает обороты чувство, которое впоследствии превращается в любовь «для себя», «когда из души человека изымается ощущение мира как целого» [Аннинский 1980: 235]. Том Стоппард, расширяя символику образа железной дороги, постмодернистски его обыгрывая, добивается эффекта градации: сначала это игрушка, затем видение, а в конце – убийца.

На наш взгляд, изображение романной действительности при помощи достаточно гиперболизированных символов продиктовано спецификой кинематографа (необходимость визуального воплощения романа русского классика в определенных временных рамках). Броские образы, на первый взгляд, идут вразрез с творческой манерой Л.Н. Толстого, одним из достоинств которой всегда назывался психологизм: «Толстой воспроизводит жизнь в ее психических формах, то есть в тех формах, в которых она протекает в сознании человека» [Купреянова 1966: 178]. Однако ряд исследователей (Бочаров С.Г., Эйхенбаум Б.М., Опульская Л.Д.) отмечает, что в 70-х

годах, то есть как раз в то время, когда была написана «Анна Каренина», меняется специфика психологизма Толстого. Так, Эйхенбаум писал, что роману присущ «глубокий лиризм в обрисовке Анны и Левина, символика деталей, отсутствие повествовательного тона» [Эйхенбаум 1960: 181]. Далее литературовед поясняет: «Дело здесь не просто во «влиянии»... на Толстого, а в том, что Толстой, ища выхода из своего прежнего метода... ориентируется в «Анне Карениной» на метод философской лирики, усваивая её импрессионизм и символику» [Эйхенбаум 1960: 185].

Таким образом, пластичность образов и символов в сценарии и фильме «Анна Каренина» можно рассматривать как проявление подтекста и художественной лаконичности – деталь, жест, символ являются выражением психических процессов, внутреннего мира героев, их чувств и переживаний.

О постмодернистской манере изображения следует говорить в связи с тем, что сценарий «Анна Каренина» – это игровая работа уже с написанным текстом. Текст, существующий более 150 лет, созданный в XIX веке русским классиком и наделенный философской базой, сюжетными линиями, композиционным узлом, переосмысливается Т. Стоппардом, современным драматургом. На читателя возлагается серьезная ответственность: автор оставляет нерасшифрованным множество кодов, которые дополняют и углубляют смыслы и контексты, уже присутствующие в романе XIX века. Том Стоппард создает не просто адаптированную версию романа для британской киноленты, он пишет самоценный текст, который, на наш взгляд, полностью отражает замысел Л.Н. Толстого: «сделать эту женщину (Анну) только жалкой и не виноватой» [Ермилов 1963: 8]. Драматург передает трагедию Анны и мучительный поиск смысла жизни Левиным, органично сплетая два круга романа.

Литература

Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. 288 с.

Ермилов В. В. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина». М.: Гослитиздат., 1963. 135 с.

Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта: Наука, 2004. 216 с.

Купреянова Е. Н. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: Из цикла лекций о Л. Н. Толстом. Тула: Облкнигоиздат, 1954. 40 с.

Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. М.–Л.: Наука, 1966. 324 с.

Маташева Д.Ю. Литературный роман как основа для экранизации на примере кинофильма «Анна Каренина» Джо Райта и Тома Стоппарда. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-roman-kak-osnova-dlya-ekranizatsii-na-primere-kinofilma-anna-karenina-dzho-rayta-i-toma-stopparda> (дата обращения – 23.02.17 г.).

Stoppard T. Anna Karenina. URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>.

Толстой Л.Н. Анна Каренина // Собрание сочинений в 12 т. Т.7. М.: Правда, 1984. 494 с.

Том Стоппард, специально для «Новой»: Я встал на пагубный путь переписывания Толстого. URL: <http://old.novayagazeta.ru/data/2013/021/23.html> (дата обращения – 18.09.2016 г.).

Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Сов. писатель, 1960. 295 с.

© Попова Д.А., 2017

Попова М.Ю. (Екатеринбург, УрГПУ)

И.П. Белкин и И А. Белкин: творческая дуэль А.С. Пушкина и О.И. Сенковского

Аннотация: Статья содержит в себе сопоставительный анализ прозаических произведений О.И. Сенковского и А.С. Пушкина. Автор статьи приходит к выводу о том, что, используя псевдоним «А. Белкин» и некоторые стилистические приемы из повестей А.С. Пушкина, О.И. Сенковский попытался создать впечатление близости собственных и пушкинских творческих принципов. Тем самым издатель «Библиотеки для чтения» стремился привлечь А.С. Пушкина к процессу создания массовой развлекательной литературы, однако потерпел неудачу.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, О.И. Сенковский, «Повести покойного И.П. Белкина», «Потерянная для света повесть», массовая литература