

О. В. Разумовская

г. Москва, Россия

ЛИТЕРАТУРНОЕ «ПОТОМСТВО» XIX ВЕКА:
РЕМЕЙКИ И СИКВЕЛЫ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ

Литературные сиквелы обосновались в литературе давно и прочно еще в те времена, когда самого термина не существовало. Если рассматривать сиквел сугубо технически, как развитие сюжетной линии оригинала или эксплуатацию персонажа с целью изображения его дальнейшей судьбы, то первые литературные произведения античности – «Илиада» и «Одиссея» – соотносятся как приквел и сиквел. Теоретики данной формы литературы могли бы уточнить, что «Одиссея», скорее, «спин-офф», то есть история одного из персонажей текста-источника, а «Энеида», в свою очередь, является сиквелом обеих гомеровских поэм. История литературы знает самые

разнообразные примеры литературных продолжений, написанных автором оригинала, как у Крузо, или поклонниками (так называемые фанфикшн), канонических или апокрифических.

Несмотря на свой, казалось бы, почтенный, по крайней мере, осененный столетиями существования статус в литературе, сиквел как форма словесности редко поднимается выше уровня массовой культуры, в лучшем случае – беллетристики, и почти никогда не превосходит по качеству свой источник. Одна из причин этого непреодолимого эстетического несовершенства заключается в психологической мотивации, вызывающей сиквелы к жизни, – она зарождается в сфере бессознательного и инфантильного желания «массового» читателя продлить общение с любимыми героями или свое пребывание в полюбившемся художественном мире (подобным образом К. А. Прасолова определяет фанфикшн как «своеобразный, текстуально выраженный аффект», «эмоциональный, видимый и осязаемый интерпретативный отклик потребителя массовой культуры на ее продукцию» [1, с. 3]). Таким образом, сиквелы, в большинстве своем, имеют отношение не столько к сфере искусства и литературы, сколько к проблемам психологии и социологии чтения, причем чтения как потребления текста и несанкционированного автором соучастия в процессе его создания.

Любой сиквел можно рассматривать как ремейк; когда, он создается, неизбежно разрушаются установленные автором оригинала законы им же придуманного художественного мира, игнорируются или деформируются его ценностные и эстетические установки. Однако ряд литературных продолжений строится не столько на переделке, сколько на продолжении оригинального замысла, с использованием не персонажей исходного текста, а их потомков, друзей, дальних родственников и т. д. На первый взгляд, такая форма продолжения менее разрушительна для оригинала, так как не затрагивает первоисточник напрямую, а лишь паразитирует на его сюжете или системе персонажей.

Сиквелы про детей главных героев нельзя назвать изобретением современных беллетристов. Книжные «династии» выстраивались в литературе с давних времен. Так, европейские читатели в конце XVII века с интересом следили за похождениями Телемака («Les Aventures de Telemaque», 1699). В авантюрно-приключенческой трилогии Дюма о мушкетерах повествовательный фокус постепенно смещается в сторону молодого виконта де Бражелона, сына Атоса. Дети знаменитых литературных героев часто становятся персонажами неавторизованных продолжений, подобных «Сыну графа Монте-Кристо» (1993) Александра Лермина. Существуют также сиквелы к русским произведениям, например, роман-кроссворд Александра Зоблотько о судьбе дочери Анны Карениной.

Родственные связи между героями создают плодотворную основу для сериализации, необходимой массовой литературе. Особенную популярность эта форма сиквелов приобрела в конце XX века, с развитием так называемого «фандомного» движения. Вокруг отдельных популярных произведений воз-

никает своего рода металитературный универсум, включающий в себя экранизации, любительские продолжения и тематические интернет-сайты. Поклонники оригинального произведения создают свободные продолжения, стремясь преодолеть его сюжетную завершенность или исчерпанность, выводя в качестве действующих лиц потомков любимых героев. Примечательно, что абсолютное большинство сиквелов, посвященных детям главных героев, написано женщинами. Они играют в полубившихся персонажей, как в куклы, додумывая их истории по ходу самой игры. Развивая эту метафору, можно сказать, что современные беллетристы обращаются с героями известных произведений, как с любимыми когда-то игрушками, которых они достают из пыльного сундука, переодевают в современное платье и заставляют говорить чужими голосами.

Особой любовью литературных «мародеров» пользуются произведения, получившие статус признанной классики, но не до конца освободившиеся от «подозрения» в принадлежности к женской литературе: романы Остин, Бронте. Запоздалый «демографический взрыв», приведший к появлению сонма непризнанных литературных потомков известных персонажей, пришелся на 90-годы XX века. За это период свет увидела целая плеяда детей Элизы Беннет и мистера Дарси, а также Джейн Эйр и Рочестера. Среди последних – история дочери Джейн Эйр в одноименном романе Элизабет Ньюарк («Jane Eyre's Daughter», 1999). Сиквел повествует о жизни четы Рочестер, которая вместе с сыном уезжает в Вест-Индию, и о злоключениях их дочери Дженет, вынужденной делать выбор между двумя поклонниками. Даже Адель Варанс, воспитанница Рочестера, удостоилась собственных «апокрифов» – в романах Эммы Теннант («Thornfield-hall», 2002) и Клэр Мойз («Adele, Grace and Celine: the Other Women of Jane Eyre», 2009). Миру произведений Джейн Остин тоже был нанесен немалый ущерб, когда за него взялись вооруженные пером почитательницы. У англичанки Элизабет Астон (1948–2016) появилось целых два цикла романов о мистере Дарси и его жизни после женитьбы на Элизе Беннет. У четы Дарси, по воле романистки, было семеро детей – два сына и пять дочерей, чьим приключениям в Лондоне посвящена первая из частей саги («Mr. Darcy's Daughters», 2004). Роман стал началом серии из десяти произведений, уводящих читателя все дальше от литературного первоисточника сюжета, и это лишь один из многих примеров неавторизованной литературной «сериализации». В настоящее время литературное «потомство» четы Дарси практически не подлежит исчислению.

Большинство подобных сиквелов демонстрируют крайне низкий литературный уровень, паразитируя на славе своих предшественников и компенсируя художественную слабость текста сенсационными поворотами сюжета и введением детективной интриги, эротики, мистики и других отсутствующих в оригинале компонентов. Так, в романе Эммы Теннант «Торнфилд-Холл» поджигательницей усадьбы Рочестера оказывается миссис Ферфакс, а у самой Адель по воле романистки появляется брат-близнец в Париже, правда, от другого биологического отца [1]. Линда Урбах, написавшая продолжение

романа «Госпожа Бовари», придерживается схожей стратегии – она позволяет сюжету своего произведения развиваться в сторону большей развлекательности, добавляя в текст элементы различной жанровой природы – пикарески, романа о моде, о художниках, эротического романа, при этом сохраняя фабульную и образную связь с источником [2]. Ремейк привязан к оригиналу образами, играющими роль якорей и рассчитанными на читателя, хорошо знакомого с текстом Флобера. Маринованные корнишоны по рецепту матери Шарля, корзина с абрикосами от Родольфа, амазонка Эммы для конных прогулок – эти детали перекочевали из текста Флобера в текст Урбах, получив дополнительные характеристики в воспоминаниях Берты. Абрикосы оказались мясистыми, но безвкусными, банки с корнишонами ровными рядами заполняли кладовую старой мадам Бовари, свидетельствуя о ее экономности и хозяйственных талантах, а костюм для верховой езды запомнился маленькой Берте не только своей элегантностью, но также сложностью и многослойностью. Современной романистке тесно в заданных Флобером точно выверенных рамках художественного мира, и она принимается за пересмотр событий и мотивов исходного текста. Читатель может узнать из ее версии, что к Гильоме Эмма ходила вместе с дочерью, надеясь разжалобить нотариуса при помощи ребенка; что Берта подсматривала за матерью во время ее свиданий с Родольфом в лесу; что госпожа Бовари не только сама увлекалась любовными и приключенческими романами, но и читала дочери отрывки из Вальтера Скотта и других любимых авторов.

Линда Урбах отправляет героиню, в соответствии с оригинальным текстом, к бабушке, исчерпав образный потенциал Ионвилля как топоса. На этом флюберовская «легенда» заканчивается, и начинается чистый апокриф – мать Шарля оказывается жестокой и патологически скупой, бьет девочку и заставляет работать по дому и на ферме. По мере удаления от оригинала текст Урбах нуждается в какой-то другой опоре, сюжетной или даже фактологической, и начинает вбирать в себя уже не литературные, а вполне реальные фигуры, например, художника Жана-Франсуа Милле, модельера Чарльза Ворта, императрицу Евгению, изобретателя джинсов Ливая Страусса. К этому же приему прибегают и другие ремейки начала 2000-х гг. – в романе Теннант «Торнфилд-Холл» фигурируют Жерар де Нерваль с ручным омаром, его возлюбленная Женни Колон, актеры театра «Funambules» и фотограф Гаспар Надар.

Ферма бабушки становится для Берты отправной точкой большого путешествия. После смерти пожилой госпожи Бовари девушка вынуждена искать работу на прядильной фабрике. Картины выматывающего, отупляющего труда и безрадостной жизни в дешевом пансионе сменяются изображением гротескной роскоши в доме парижского фабриканта-трансвестита и его бисексуальной жены. Параллельно географическим перемещениям героини (Ионвилль – ферма – Лилль – Париж) происходит восхождение героини по социальной лестнице (от крестьянки до помощницы известного модельера).

Одновременно разворачивается вектор внутреннего движения в сознании героини, ее поиск собственной идентичности, обретаемой через преодоление материнского «наследства».

Берте постоянно напоминают о ее сходстве с госпожой Бовари, тем самым обрекая на повторение ее пути. Ионвилльские сплетницы, бабушка, монахини в монастыре и даже постаревший Родольф – все узнают в Берте дочь Эммы, приписывая ей пороки матери и пророча ее же судьбу. Берта равнодушна к мужскому обаянию, ее влечет к роскоши и красивым вещам, но главное сходство двух женщин заключается в склонности к опьяняющим, парализующим волю мечтам. Девочка мечтает о красивой жизни, большой семье (как у Омэ), собственном жилище, интересной работе, богатстве, любовных отношениях, причем ее грезы направлены не только в будущее, но и в прошлое. Мысленно она переписывает свое безрадостное, лишенное родительской любви детство, ретроспективно украшает сентиментальными деталями воспоминания о редких сценах общения с матерью и отцом.

Роман Линды Урбах борется в сознании читателя за право считаться продолжением флюберовского текста, по крупицам воссоздавая сюжетную и образную связь двух текстов. Сама героиня идет по противоположному пути, стремясь освободиться от флюберовского «проклятия», наложенного на Эмму, и предстать перед читателем не дочерью опозоренной госпожи Бовари – прелюбодейки и самоубийцы, но воплощением нового типа героини, *self-made woman*, добившейся успеха и реабилитировавшей имя своей печально знаменитой матери. На этом пути она переживает немало трансформаций, соотносимых с сюжетными схемами известных произведений. Возраст Берты, в котором она вступает во взрослую жизнь и получает первый сексуальный опыт, соответствует возрасту Лолиты, тем более что героиня Урбах постоянно становится объектом внимания зрелых мужчин (в том числе любовника ее матери, Родольфа). Поездка Берты к бабушке в карете с пожилым мужчиной, поедающим колбасу с чесноком и похотливо рассматривающим девочку, отсылает читателя к «Пышке» Мопассана. Работа на фабрике и картины эксплуатации детского труда пронизаны диккенсовскими нотами, а жизнь Берты в пансионе, с отвратительной едой и холодными комнатками, забитыми ненужным хламом, напоминает эпизоды из «Человеческой комедии» Бальзака.

Переписывание классических романов XIX века превращается для представителей беллетристики и бульварной литературы в изошренную и зачастую азартную игру, правила которой лишь условно соотносятся с постмодернистской практикой литературной деконструкции. Авторы современных вариаций классических текстов не стремятся иронически или пародийно дистанцироваться от произведения-источника, не пытаются травестировать жанр или сюжет (за исключением эротических версий). Напротив, они пытаются создать иллюзию, или, скорее, имитацию диалога с создателем исходного текста, искусственно и не всегда успешно воссоздавая стиль оригинала и псевдоаутентичную атмосферу в своих произведениях. Ремейки

«Мадам Бовари» или «Джейн Эйр» – отнюдь не единственный в современной массовой культуре пример поверхностного литературного ревизионизма, в рамках которого переписывание – не плодотворная интертекстуальная стратегия, а механический прием, препятствующий естественному развитию и обновлению арсенала художественной словесности. Происходит бесконечное самоповторение сюжетных шаблонов и мотивных схем, на фоне которого массовая литература кажется одной сплошной гиперссылкой на всю предшествующую традицию. Однако в многократном, почти автоматизированном воспроизведении мировых шедевров можно увидеть не только кризис беллетристики, но и преемственность литературных эпох, востребованность классического наследия в современной культуре. В числе особенностей современного литературного процесса можно отметить стремление массового читателя преодолеть свое заведомо пассивное и безмолвное состояние и, справившись с ограничениями отведенного ему «имплицитного» положения в произведении, обрести собственный голос и превратиться в комментатора, критика и соперника любимого автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прасолова, К. А. Фанфикшн : литературный феномен конца XX – начала XXI века : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / К. А. Прасолова. – Калининград, 2009. – 23 с.
2. Tennant, E. Adele : Jane Eyre's Hidden Story / E. Tennant. – N. Y. : Morrow, 2002. – 224 p.
3. Urbach, L. Madame Bovary's Daughter : a Novel / L. Urbach. – N. Y. : Random House, 2011. – 512 p.