

ПОВЕСТЬ СОБАКА БАСКЕРВИЛЕЙ А. КОНАН ДОЙЛА И ЕЕ КИНОВЕРСИЯ И. МАСЛЕННИКОВА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА

Анна Степанова

Университет им. Альфреда Нобеля
Днепр, Украина
anika102@yandex.ru

Ключевые слова: *адаптация фильма, литературная работа, неоромантическая история, легенда, культурный трансфер, первичная культура, восприятие культуры*

Проблема экранизации литературных произведений является едва ли не самой актуальной в сфере киноискусствоведения. Все большую актуальность она обретает и среди литературоведов. В современном искусствоведении понятие «экранизация» трактуется довольно широко. Традиционно под экранизацией понимается своеобразный перевод литературного произведения на язык кино «с сохранением содержания, духа и слова» [Юткевич 1986: 510]. По мнению В. Мильдона, экранизация является самостоятельной художественной ценностью и должна стремиться «создать произведение, которое передает смыслы оригинала, невыразимые словами» [Мильдон 2007: 205]. «Визуализированным текстом» считает экранизацию Н. Симбирцева [Симбирцева 2013]. В последнее время (и это, несомненно, актуально) исследователи акцентируют диалогическую природу экранизации, трактуя последнюю как «диалог режиссера, сценариста и литературного текста» [Федосеенко 2012: 95] или как «диалог национальных культур и культур различных исторических эпох» [Арутюнян 2003: 6]. Активно ведутся споры о том, как воспринимать экранизацию: «Неясным остается, – отмечает Н. Федосеенко, – как относиться и как оценивать экранизацию: с позиции верности произведению? с литературоведческой позиции? с позиции передачи духа произведения?» [Цит. по: Ермилова 2014].

В процессе исследования проблем интермедиальности экранизация стала рассматриваться как интермедиальное явление, что совершенно логично. Так,

А. Елисеева под литературной экранизацией понимает «трансмедиаальный перенос», предполагающий воплощение литературного нарратива средствами кинематографии, и «одновременно особое проявление интертекстуальных отношений» [Елисеева 2014: 13-14].

Совершенно очевидно, что экранизация представляет собой довольно сложный процесс, даже если речь идет о киноинтерпретации литературного произведения в границах одной культуры (английская литература – английская экранизация, русская литература – русская экранизация). Исследование экранизации еще более усложняется, когда речь заходит об особенностях перенесения на экран литературных произведений иной культуры. Здесь, действительно, имеет место межнациональный, а часто и межэпохальный диалог, в процессе которого на первый план выходит проблема не только восприятия инокультурного произведения, но и укоренения его в собственной культуре посредством экранизации. В данном случае целью режиссера является воссоздание в фильме не только духа литературного произведения, но и духа культуры, к которой оно принадлежит, что часто влечет за собой трансформацию сюжета – его «достраивание» за счет введения в фильм дополнительных эпизодов, действующих лиц, акцентирование тех или иных мотивов и т. п.¹. В этой ситуации речь идет не только о межродовых и межвидовых, но в первую очередь, о межкультурных связях. И интермедиаальной методологии для их исследования оказывается недостаточно, поскольку здесь мы вступаем в поле *культурного трансфера*, – (методологического) подхода, охватывающего в процессе анализа, по мысли исследователей, три аспекта: 1) исходную культуру (ее объекты, практики, тексты и дискурсы); 2) инстанцию-посредника (переводчики, издатели, исследователи, университеты, средства массовой информации); 3) целевую (воспринимающую) культуру (перевод, фор-

¹ Стоит отметить, что в процессе передачи духа культуры имеют место перегибы, когда восприятие иной культуры базируется на штампах и стереотипах. Имеем в виду довольно частые случаи экранизации русской литературной классики западноевропейским и американским кинематографом, где неотъемлемым атрибутом русской культуры являются сцены попойки, гуляний, выхода цыган, нереальный мороз и т. п., что отечественные киноведы неизменно называют «клюквой». Н. Федосеенко, анализируя особенности английской экранизации *Анны Карениной*, отмечает: «Экранизация Кларенса Брауна (1935) была не столько желанием представить роман Л. Толстого, сколько поводом показать экзотику русской жизни и русского быта, отсюда явный перебор с “клюквой” в первых сценах фильма. Трижды едят офицеры, в числе которых Вронский: сначала закусывают икрой из чашки полными ложками, попутно обгрызая мясо с больших костей... На третьем столе где-то в трактире или публичном доме уже закуски нет, есть только выпивка. Начинаются гусарские игрища. Героизм Вронского презентован тем, что он остался последним выползшим из-под стола после обильных возлияний. И опять перебор в презентации такой героичности. Вронский подходит к Стиве с бутылкой и со словами: “Теперь мы можем, наконец, выпить”. Само собой, в сцене с выпивкой присутствуют цыгане» [См.: Федосеенко 2012: 94]. Разумеется, подобная трактовка романа Л. Толстого вызывает у отечественного зрителя отторжение, искусствоведы не устают подобные явления критиковать, однако факт остается фактом: такое видение русской культуры вошло на Западе в традицию – экранизируя произведения русской классики, Запад создает *свою*, английскую или американскую Россию, и это является одной из важных особенностей и одной из трудностей воссоздания духа иной культуры.

мы культурной адаптации, формы творческой адаптации, подражания) [Лобачева 2010: 24]. Таким образом, проблематика понятия «культурный трансфер», по мнению Д. Лобачевой, направлена «не на рецепцию культурных элементов *исходной культуры в целевой культуре* (в отличие от методологии рецептивной эстетики), а на их встраивание в новую культурную систему с учетом возможной трансформации в процессе реализации трансфера» [Лобачева 2010: 24].

В случае советской экранизации повести А. Конан Дойла *Собака Баскервиль* культурный трансфер представляет интерес не только в указанном выше – прямом – аспекте, но и в своем зеркальном, инверсионном преломлении, позволяющем проследить, как уже усвоенный и трансформированный иной, «принимающей» культурой образ воспринимается исходной культурой и каковы предпосылки такого восприятия.

Повесть *Собака Баскервиль* (*The Hound of the Baskervilles*), первые главы которой были опубликованы в 1901 г. в журнале “Strand Magazine”, была принята читателями с особым восторгом и на сегодняшний день, по справедливому замечанию критиков, является самым известным и самым запоминающимся произведением из цикла о Шерлоке Холмсе. Исследователи предполагают, что во многом сей восторг оказался особым в силу того, что повесть явила воскрешение легендарного сыщика, ранее похороненного Конан Дойлом на дне Рейхенбахского водопада. Бытует мнение, что писатель сделал это с большой неохотой и по личной просьбе королевы Виктории. Однако Дж. Фаулз высказал иное предположение, с которым, на наш взгляд, можно согласиться. Писатель считает, что причиной возвращения Холмса явилось увлечение А. Конан Дойлом легендой о Дартмуртской собаке-призраке, поведанной ему журналистом Флетчером Робинсоном и породившей замысел нового произведения. «Конан Дойл, – пишет Фаулз, – шагнул через Дартмуртские болота, взращивая в душе зерно будущего романа. Холмс в воображении писателя был уже давно и прочно мертв, и первоначальное намерение, скорее всего, было написать что-то в историческом ключе. Но когда дело дошло до дела... собака потребовала Холмса, и она Холмса получила» [Фаулз 2002: 184].

Итак, безусловно, вынесенный в заглавие образ собаки в повести является ключевым. Вокруг него концентрируется детективный сюжет, он определяет последовательность событий, обуславливает специфику расстановки персонажей, связывает мотивы. Ее праобразом может считаться Баргест, Черный Шак или Черная Адская Собака, легендами о которых изобилует английский фольклор. Они могут принимать разный облик, но чаще всего имеют вид лохматого черного пса огромного размера с горящими глазами и оскаленными клыками, являющего воплощение божьей кары и возмездия, наступающего грешников [Lindemans 2004]. Согласно легенде, рассказанной Конан Дойлу Флетчером Робинсоном, дьявольская черная собака с горящими глазами бежала впереди кареты, принадлежащей призраку черной вдовы леди Говард. Карета была сложена из костей умерщвленных ею четырех мужей, «на углах кареты – их черепа. Каретой управлял безголовый кучер, а некоторые говорили, что и четыре жеребца, запряженные в карету, были без голов» [Легенда... 2015]. Кажется, встретившего карету и адского пса, ожидала верная смерть.

В повести легенда трансформируется в семейное проклятие рода Баскервиль, с первых строк задавая мистический, пронизывающе мрачный тон повествованию, наполняя его атмосферу ощущением страха и таинственной опасности, передающимся посредством выдержанных в традициях английской неоромантической эстетики описаний унылых болотных пейзажей, мрачных сводов Баскервиль-холла, звуков, напоминающих собачий вой:

За пределами этого мирного, залитого солнцем края, темнея на горизонте вечернего неба, вырисовывалась сумрачная линия торфяных болот, прерываемая острыми вершинами зловещих холмов... Холодный ветер, налетевший оттуда, пронизал нас до костей. Где-то там, на унылой глади этих болот, дьявол в образе человеческого, точно дикий зверь, отлеживался в норе, лелея в сердце ненависть к людям... Лишь этого не хватало, чтобы усугубить то мрачное, что таилось в голой пустыне, расстилавшейся перед нами, в порывистом ветре и темнеющем небе [Конан Дойл 1966: 56-57]²;

«Столовая в нижнем этаже поразила нас своим сумрачным видом... Длинная вереница предков в самых разнообразных костюмах... взирала на нас со стен, удручая своим молчанием» (61); «Протяжный и невыразимо тоскливый вой пронесся над болотами... Я похолодел от ужаса» (68-69). Слова «мрачный», «тоскливый», «холодный», «унылый», «кровь стынет в жилах», «похолодел от ужаса», «таинственный», «дьявольский» и т. д. доминируют в описаниях пейзажей, происходящих событий и ощущений персонажей, создавая эффект постоянного присутствия собаки, хотя образ ее визуализируется автором только ближе к финалу повести. Ощущение близости адского чудовища усиливается за счет постоянных разговоров о легенде-проклятии, воспоминаний, и более всего – в линии расследования смерти сэра Чарльза. Ощущение страха и мрачной таинственности усугубляется и тем, что автор на время как бы выводит из игры Холмса, предоставляя вести расследование Ватсону. В этой ситуации образ Ватсона-рассказчика играет ведущую роль в реализации в произведении принципов неоромантической эстетики, что неоднократно подчеркивал Фаулз:

Дело не просто в том, что Уотсон – партнер, явно оттеняющий блестящий интеллект Холмса, и не в его безупречной неспособности понять, что происходит на самом деле, тем самым давая возможность Конану Дойлу все растолковать и тугодуму-читателю: являясь главным рассказчиком, наделенным неисчерпаемым талантом всегда идти по ложному следу, он, кроме того, играет роль главного создателя напряженности и таинственности в каждом описываемом случае, создателя приключенческо-детективного аспекта повествования [Фаулз 2002: 190].

Традиционно в приключенческом нарративном поле образ мистического чудовища-призрака активизирует в произведении реализацию романтической линии, выстраивающейся на пересечении мотивов любви и смерти, что придает эстетическую завершенность повествованию. Любовный мотив начинает звучать

² Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

сразу же после введения в текст легенды о собаке. Именно собака является причиной того, что Бэрил Стэплтон, еще не будучи знакомой с сэром Генри, уже боится за него, и таким образом между ними устанавливается связь. Стремясь уберечь Генри от опасности, Бэрил еще в Лондоне отправляет ему письмо-предостережение.

Чередование стилистических оттенков разных жанров – записок, отчетов, дневников используется Ватсоном-рассказчиком с целью придания описанию событий некоей документальности и представляет авторскую стратегию повествования, мастерски переводящую романтическую линию в логически-детективную, сконцентрированную в образе Шерлока Холмса. Конан Дойл, таким образом, творит собственную легенду о Собаке Баскервиль, в которой дедуктивной логикой адские силы зла трансформируются в человеческий преступный умысел, грешник оборачивается невинной жертвой, смело противостоящей опасности, а его возлюбленная оказывается не сестрой, а женой Стэплтона, и, как предрекает Холмс, «любовь сэра Генри грозит бедой только самому сэру Генри» (123); образ чудовищной собаки-призрака материализуется в художественных деталях – отпечатки огромных лап, старый башмак сэра Генри, похищенный из гостиничного номера, вой на болотах. Материален и вывод о том, что таинственная смерть сэра Чарльза – явное убийство, а легендарное исчадие ада, преследующее род Баскервиль, – орудие этого убийства, надежный сообщник преступника: «Да! Это была собака, огромная, черная, как смоль. Но такой собаки еще никто из нас, смертных, не видывал. Из ее отверстой пасти вырывалось пламя, глаза метали искры, по морде и загривку переливался мерцающий огонь» (148). И тут же адский образ материализуется: «Чудовище несло по тропинке огромными прыжками, принохиваясь к следам нашего друга» (148) (как известно, дьяволу не нужен запах жертвы, чтобы найти ее).

Повествовательная стратегия *Собаки Баскервиль* выстраивается таким образом, чтобы держать читателя в постоянном напряжении и сохранять довольно динамичный событийный темп, что достигается мастерским чередованием немногочисленных визуальных образов наподобие приведенного выше и заполняющих почти все повествовательное пространство диалогов и бесед, которые, как известно, гораздо более способствуют созданию визуального представления о происходящем. Такой тип повествования обнаруживает связь с тем, что Н. Хренов называет «эстетикой показа», характерной для авантюрной и приключенческой прозы. В эстетике показа, по мысли исследователя, «явление или событие просто воспроизводится, демонстрируется, “зрится”», что отличает систему показа от системы рассказа [Хренов 2006: 158]. Показ в данном контексте – «это не только показ любых видимых проявлений реальности, но прежде всего воспроизведение всего, что не укладывается в обычное течение жизни, выделяется из нее, представляет нечто исключительное» [Хренов 2006: 91]. На визуальную технику повествования в *Собаке Баскервиль* обращал внимание и Фаулз:

Читая первую главу, которая, по сути, почти целиком состоит из беседы, мы как бы просматриваем режиссерский план декораций для постановки... То, что Ко-

нану Дойлу гораздо лучше удавался движущий действие диалог, чем прямое описание (то есть скорее драма, чем проза), заставляет меня предположить, что нам следует считать его предшественником... телесценарной техники [Фаулз 2002: 191-192].

То, что повесть А. Конан Дойла обладает некоей «киногеничностью», уловили многие кинематографисты – с 1914 г. она выдержала около 30 экранизаций. Фильм И. Масленникова, полное название которого *Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона: Собака Баскервиль*, вышел на экраны в 1981 г. – время, с которым связано становление постмодернизма в русской культуре, когда, по мнению Н. Лейдермана, происходило разрушение мифов массовой культуры (в том числе и коммунистической мифологии) и одновременно перестройка их осколков в новую *игровую* мифологию [Лейдерман, Липовецкий 2003: 379] [курсив наш – А.С.]. Отголоски этого процесса ощутимы и в творении режиссера, создавшего на основе неоромантической повести А. Конан Дойла первый в истории советского кино фильм в жанре «иронического хоррора». Известно, что И. Масленников не был поклонником детектива и А. Конан Дойла серьезным писателем не считал. В сценарии его привлекли два момента: во-первых, речь шла о приключениях Шерлока Холмса и доктора Ватсона, в отличие от традиционных экранизаций, где фигурирует, в основном, Шерлок Холмс, что значительно обедняет фильм, лишая его огромной доли английского юмора и не позволяет оттенить характер самого сыщика; во-вторых, и это, пожалуй, было главным, И. Масленникова привлекла возможность «поиграть в Англию». В своих интервью о съемках *Собаки Баскервиль* он не раз говорил, что сценарий о Шерлоке Холмсе увлек его «игрой в Англию и в англичанство»: «Да у нас была никакая не Англия, а то, какой мы себе представляли эту самую Англию... Мы замечательно передали наше представление об Англии, да еще с небольшой усмешкой» [Осипова 2015; Рыжков 2011]. Иными словами, это была русская Англия.

Установка передать свое представление об Англии делает игру эстетической стратегией фильма, являющей «проявление абсолютной свободы автора в установлении собственных правил» [Стрельникова 2015: 106]. В целом режиссер придерживается детективной сюжетной линии оригинала. Ему удается передать мистический тон легенды и ореол загадочности вокруг смерти сэра Чарльза. В отличие от А. Конан Дойла, более предпочитавшего эстетику показа, И. Масленников сочетает эстетику показа с эстетикой рассказа. Так, чтение доктором Мортимером легенды сопровождается показом событий, изложенных в легенде; его рассказ об осмотре места преступления и обнаружении следов огромной собаки синхронизируется с визуальной демонстрацией событий. Закадровый голос доктора Мортимера, выхваченные оператором крупные планы лица погибшей пленницы Хьюго Баскервиля и огромные следы собачьих лап как прием визуально-звуковой ретроспекции усиливают ощущение зловещей атмосферы и таинственности происходящего. Сохраняет режиссер и мастерски созданный в повести эффект постоянного присутствия мистической собаки, который достигается перебивками крупного плана лица во время беседы панорамным планом болот – местом обитания чудовища – и звуком жуткого воя.

Весьма точны создатели фильма и в воссоздании интерьера викторианского дома на Бейкер Стрит. И. Масленников хотя и считал художественное оформление кинокартины, да и весь фильм пародией на английский быт [Рыжков 2011], оказался очень внимательным к мелочам – мебель, посуда, картины брались из музеев. Потрясающая достоверность была отмечена английскими критиками. В результате ленфильмовская «квартира» Шерлока Холмса оказалась своего рода прообразом обстановки лондонской квартиры-музея Шерлока Холмса, созданной в 1990 г.

Тем не менее пародийно-ироничный тон фильма весьма ощутим. Стратегия игры, реализованная большей частью в игровом поведении персонажей, обусловила введение в фильм дополнительных эпизодов, не изменяющих ход сюжета, но добавляющих массу оттенков образам героев и их взаимоотношениям. Так, в начале первой серии Холмс дурачит Ватсона, пытаясь подвести научную основу под то, что у него как у сыщика глаза могут быть и на затылке, оборачивая, тем самым, дедуктивный метод в пародию; Бэрримор, по задумке режиссера, кладет меньше овсянки Ватсону, чем сэру Генри в отместку за ночное разоблачение, что акцентирует камера; ирония сквозит в экспромтных диалогах сэра Генри и Бэрримора. Игровая стратегия реализуется и в поведенческих характеристиках персонажей, выстроенных по принципу контраста: английская сдержанность Бэрримора оттеняет эксцентричность сэра Генри и эмоциональность миссис Бэрримор (напомним, в повести это сдержанная молчаливая женщина). Иронически снижается в сравнении с литературным оригиналом образ сэра Генри, задуманный режиссером как персонаж американских комиксов, пародия на ковбоя, заявившегося в гостиную Холмса в волчьей шубе и с седлом под мышкой. Музыкальное сопровождение его появления на сцене под легкомысленную мелодию в стиле «кантри» лишь подчеркивает этот эффект. Несколько развязное поведение, манера напиваться от страха, вместо того, чтобы смело противостоять грозящей опасности, напрочь лишают его неоромантической ауры, свойственной литературному образу [см. у А. Конан Дойла: «Глядя на его смуглое, выразительное лицо, я чувствовал в нем истого потомка тех неукротимых и властных людей. Густые брови, тонкие ноздри и большие карие глаза свидетельствовали о гордости, отваге и силе. Если неприветливые торфяные болота поставят нас лицом к лицу с трудной и опасной задачей, то ради такого человека можно пойти на многое, ибо он смело разделит с тобой любой риск» (55)]. Это ощущается, например, в сцене, когда сэр Генри пытается взломать запертый Бэрримором буфет с запасами спиртного.

И даже в изображении любовной линии режиссер соскальзывает в иронию. Романтический тон, заданный в начале теме отношений сэра Генри и Бэрил Стэплтон и явленный в акцентировании камерой взглядов и жестов персонажей, выдающих неподдельные чувства, сводится на нет одним крупным планом, запечатлевшим игриво-плотоядное выражение лица сэра Генри, смотрящего на Бэрил в сцене обеда со Стэплтонами.

«Игра в англичанство» и стремление воплотить на экране свое представление о викторианской эпохе способствовали преодолению исходно-национальных и временных культурных страт, что привнесло в образ неоромантической Ан-

глии русский оттенок. Так, в поведении сэра Генри проскальзывают черты не американского фермера, а русского помещика, дарящего дворецкому волчью шубу с барского плеча (почему-то вызывающую ассоциации с заячьим тулупчиком в *Капитанской дочке* А.С. Пушкина); миссис Бэрримор является пародийно-игровым воплощением образа русской няни, тетешкающей с избалованным великовозрастным дитятей и кормящей его из ложечки; русский оттенок обретает и пьяная удаль Ватсона и сэра Генри в сцене попытки поймать Селдена, и манера Бэрримора и миссис Хадсон разговаривать «на равных» с господами и т.п.

«Игровая Англия», пародийно-ироничный тон и русский оттенок фильма И. Масленникова демонстрируют процесс образно-художественного освоения страт иной культуры, являющий, по определению А. Джумаева, «неосознанную попытку “встроить” эти новшества в систему координат своей собственной культуры, приобщить их к традиционной мифопоэтической шкале ценностей собственного культурного сознания» [Джумаев 2013: 255]. В процессе встраивания инокультурных элементов в воспринимающую культуру исследователь выделяет стадии: культурный шок, адаптация, «присвоение». Вследствие тесных культурно-исторических и литературных связей между Англией и Россией восприятие произведения А. Конан Дойла русским культурным сознанием, минуя стадию культурного шока, шло на уровне адаптации и «присвоения».

Известно, что явление «холмсомании» в России наблюдалось дважды – в начале XX в., когда вышли первые переводы *Собаки Баскервильей* и другие рассказы о легендарном сыщике³, и в 1980-е гг., когда вышел на экраны фильм И. Масленникова. Однако природа этого явления была разной: в первом случае – адаптация, во втором – присвоение.

В начале XX в. увлечение Шерлоком Холмсом носило, в основном, литературный характер и началось, по утверждению исследователей, с создания огромного количества произведений, в которых фигурировал Шерлок Холмс. Его, по утверждению А. Штульберга, «транспортировали» в Россию и «поручали» ему дела русских клиентов [Штульберг 2016]. Дела эти шли весьма туго, поскольку, как указывает исследователь, «приноравливаясь к необычному для англичанина свободному в обращении с временем, обязанностями, имуществом поведению

³ Г. Пилиев отмечает: «первое оригинальное книжное издание *Собаки Баскервильей* вышло в Лондоне 25 марта 1902 года, а уже к 23 апреля (10.04 с.с.) братья Пантелеевы получили цензурное разрешение на издание русского перевода повести, который тот час же поступил в книжные магазины. Не прошло и месяца, как братья поместили в майской книжке своего журнала новый, весьма точный перевод *Собаки Баскервильей*, а из части тиража, числом в 1000 экземпляров, в самом начале июня сделали еще одно книжное издание. Тираж каждой из этих книг составил 1000 экземпляров, а третья *Собака Баскервильей*, выпущенная в сентябре московским книгоиздателем Д. Ефимовым, было отпечатано в количестве 3000 экземпляров. Успех повести (читай – Шерлока Холмса) у российского читателя был ошеломительный. Началась шерлокомания. Книгоиздатели бросились печатать всё, что на тот день имелось о великом детективе, и за короткий период с лета 1902-го по конец 1903-го было выпущено около двух десятков книг. По неполным данным, только за пять лет – с 1902 по 1907 год – изданием книг об английском детективе-консультанте занимались не менее 20 российских издательств» [см. Пилиев 2005].

русских, Холмс... испытывает фрустрации, часто почти доходящие до гнева», более того, «великий детектив, попав в Россию, не может раскрыть преступления по самой простой причине – он не в состоянии постигнуть мотивов этих преступлений и реакции на них русских людей» [Штульберг 2016].

В 1980-е гг., когда началась вторая волна «холмсомании», адаптация образа Холмса в русской литературе уже прошла успешно, поскольку в произведениях 1980-2000-х гг. английский сыщик практически не испытывал затруднений в общении с русскими реалиями, и начался процесс присвоения английского образа русской культурой, что можно наблюдать на нескольких уровнях. В первую очередь, на *литературном*, где не только активно трансформируется сюжет о Собаке Баскервиль, перенесенный на русскую почву (*Скарпея Баскаковых* Б. Акунина, 2007; *Чудо-собака* В. Сафонова, 1997 и др.), но и происходит введение образа Шерлока Холмса в модифицированный сюжет русской сказки, что, по сути, делает английского сыщика частью русской мифологии (С. Лукьяненко, Ю. Буркин *Остров Русь*, 1994). Во-вторых, на *собственно культурном*, где наблюдается связанный с образом Шерлока Холмса процесс самоидентификации посредством создания отечественного киногероя (результаты исследования лингвокультурологов свидетельствуют, что у абсолютного большинства опрошенных россиян имя «Шерлок Холмс» вызывает ассоциацию с Василием Ливановым [Попова, Столярова 2014: 45]), посредством наименований с фигурирующим в них именем Шерлока Холмса пабов, детективных агентств, гостиниц, ресторанов, логических игр, заглавий публицистических статей и т.п. [Попова, Столярова 2014: 43], а также посредством встраивания в мемориальную культуру (в 2007 г. в Москве на Смоленской набережной был открыт памятник Шерлоку Холмсу и доктору Ватсону работы А. Орлова, запечатлевший в известных ролях Василия Ливанова и Виталия Соломина). В-третьих, на *научно-методическом* уровне, посредством учебников по прикладной криминологии (см.: Конев А.А. Использование дедуктивного метода Шерлока Холмса в раскрытии преступления на примере повести А.К. Дойля *Собака Баскервиль*. Нижний Новгород, 2014). Все это свидетельствует о стремлении и способности воспринимающей культуры «символически ощущать принадлежность» [Абашин 2013: 302] к культуре иной.

Весьма интересно, что в случае с фильмом И. Масленникова процесс культурного трансфера приобрел «инверсионный» характер: созданный советским режиссером в *Собаке Баскервиль* образ русской Англии и русских англичан-героев, укоренившихся в русской национальной культурной почве, исходная английская культура восприняла как свой, прочно идентифицируя КонанДойловских персонажей с русскими актерами – В. Ливановым, В. Соломиным, Н. Михалковым и др. [Попова, Столярова 2014: 45]. Советская экранизация повести, как известно, была признана английскими критиками лучшей, а В. Ливанов и В. Соломин – лучшей континентальной парой «Холмс/Ватсон». Портрет В. Ливанова украшает музей легендарного сыщика на Бейкер Стрит 221-б, а английская критика заключила: «Русские вернули нам наших национальных героев» [Осипова 2015]. Секрет такого успеха, возможно, заключался в том, что игровая эстетика в сочетании с уважительным отношением к литера-

турному оригиналу создала *синтез возвышенного и иронического* как доминирующую тональность фильма, и именно этот синтез воспроизвел общий пафос викторианской эпохи, так блистательно переданный в ее лучших литературных образцах (Ч. Диккенс, У. Теккерея, Э. Тrollop и др.), что оказалось созвучным английскому восприятию национальной классики. Игра И. Масленникова стала тем фактором, который позволил продолжиться плодотворному диалогу с иной культурой и иной, ушедшей в прошлое эпохой.

Таким образом, экранизация инокультурного произведения может рассматриваться как модель культурного трансфера в его прямом и инверсионном смыслах, представляющего сложным и динамичным процессом. Встраивание же элементов одной культуры в другую может иметь и обратную связь, давая новый импульс культурному диалогу.

Библиография

- Абашин С., 2013, *Узбекская кухня в России: трансфер культурного «чужого»*, [в:] *Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути*, Париж-Самарканд.
- Арутюнян С.М., 2003, *Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств*, автореферат дисс., канд. филос. наук, Москва.
- Джумаев А., 2013, «Чудеса» и новшества русских и европейцев в восприятии «среднеазиатского человека»: культурный шок, адаптация, «присвоение», [в:] *Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути*, Париж-Самарканд.
- Елисеева А.В., 2014, *Типы интертекстуальных связей при экранизации литературных произведений (на материале фильмов Р.В. Фасбиндера)*, «Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена», № 172.
- Ермилова Н.Б., 2014, *К проблеме расстановки приоритетов при перенесении на экран литературного произведения (на примере двух экранизаций романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» – «Вальмон» режиссера Милоша Формана и «Опасные связи» режиссера Стивена Фрирза*, «Современные проблемы науки и образования». Электронный научный журнал, № 2, <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12352> (10.11.2016).
- Конан Дойл А., 1966, *Собака Баскервиль*, [в:] А. Конан Дойл, *Собрание сочинений: в 8 томах*, т. 3, Москва.
- Легенда о «Собаке Баскервиль», 2015, Москва, <http://earth-chronicles.ru/news/2015-02-08-76226> (10.11.2016).
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., 2003, *Современная русская литература: 1950-1990-е годы: в 2 томах*, т. 2: 1968-1990, Москва.
- Лобачева Д.В., 2010, *Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий*, «Вестник Томского педагогического государственного университета», № 8 (98).
- Мильтон В., 2007, *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва.

- Осипова Т., 2015, «Собака Баскервиль»: интересные подробности об истории создания популярного фильма о Шерлоке Холмсе, <http://www.tele.ru/cinema/hits/sobaka-baskerviley-interesnye-podrobnosti-ob-istorii-sozdaniya-populyarnogo-filma-o-sherloke-kholmse/> (10.11.2016).
- Пилюев Г., 2005, *A Study in Russian. Being an account of...* Отчёт о неизвестном эпизоде из биографии мистера Шерлока Холмса, связанном с его пребыванием в России, www.acdoyle.ru/about/sherlock%20holmes%20in%20russia.html (10.11.2016).
- Попова К.А., Столярова И.Н., 2014, Прецедентное имя «Шерлок Холмс» в российской и британской культурах, «Вестник Бурятского государственного университета», № 11.
- Рыжков П., 2011, Масленников гениально усмехнулся над Англией. Создатель лучшей экранизации о Шерлоке Холмсе празднует 80-летие, Москва, <http://www.ntv.ru/novosti/243110> (10.11.2016).
- Симбирцева Н.А., 2013, Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы, Москва, <http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovan-niyi-tekst-k-postanovke-problemy> (10.11.2016).
- Стрельникова Л.Ю., 2015, Эстетическая концепция игры как парадигма литературы модернизма и постмодернизма, «Известия Саратовского университета. Новая Серия. Серия: Филология. Журналистика», т. 15, № 3.
- Фаулз Дж., 2002, Конан Дойл, [в:] Фаулз Дж., *Кротовые норы*, Москва.
- Федосеенко Н.Г., 2012, Русская классика в английском кино после Второй мировой войны, [в:] *Актуальные проблемы современного искусства и искусствознания, сборник научных трудов*, вып. 2, Санкт-Петербург.
- Хренов Н.А., 2006, *Кино: реабилитация архетипической реальности*, Москва.
- Штульберг А.М., 2016, Особенности воплощения литературного вечного образа в инокультурной среде (на примере образа Шерлока Холмса в России), Москва, <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-11-32/456--q-q.html> (10.11.2016).
- Юткевич С.И., 1986, *Экранизация*, [в:] *Кино: Энциклопедический словарь*, Москва.
- Lindemans Micha F., 2004, *Barghest*, [в:] *Encyclopedia Mythica*, London, <http://www.pantheon.org/articles/b/barghest.html> (10.11.2016).

Summary

A. Conan Doyle's story *The Hound of the Baskervilles* and its film-version by I. Maslennikov in a context of a cultural transfer theory

In article the problem of a film adaptation of a literary work in a context of a cultural transfer theory is investigated. On a material of the Soviet film adaptation of A. Conan Doyle's story *The Hound of the Baskervilles* is analyzed process direct and inversive assignments of other culture elements, which result becomes introduction in use of concepts "Russian Sherlock Holmes", "Russian England". The strategy of game realized in game behaviour of characters, has allowed the Soviet director to pass the parodical-ironic tone, inherent in the Victorian epoch. Created by the Soviet director in *The Hound of the Baskervilles* an image of Russian England and the Russian Englishmen-heroes who have taken roots in Russian national cultural ground, the initial English culture has appre-

hended as own, durably identifying Conan Doyle's characters with Russian actors – V. Livanov, V. Solomin, N. Mikhalkov, etc.

Key words: *a film adaptation, a literary work, the neo-romantic story, a legend, a cultural transfer, the initial culture, perceiving culture*