

периментальной истории» [2, с. 154], «Притчи о далёком будущем» – «научно-фантастическая антиутопия» [2, с. 160], «Горько, но правда» – сказка «в духе Ш. Перро» [2, с. 192], «диптих с пьесой «Дом, где разбиваются сердца» [2, с. 195], «мифосказка» [2, с. 211]. Полагаем, что данные трансформации можно трактовать как один из жанрово определяющих признаков экстраванганы.

Вслед за В. Г. Бабенко, З. Т. Гражданской, И. Б. Канторовичем В. А. Чернова причисляет к жанру экстраванганы такие пьесы Б. Шоу, как «Анняянска, сумасбродная великая княжна», 1917; «Великая Екатерина», 1913; «Тележка с яблоками», 1929, выделяя четыре признака жанра: политическое содержание, одноактность, парадоксальность, нереальность [4, с. 97]. На наш взгляд, первые два признака жанра дискуссионны, так как поздние экстраванганы Б. Шоу далеко не все одноактные и, кроме политики («На мели», «Женева»), созданы также на темы общественной жизни («Миллионерша», «Миллиарды Байанта», «Почему она не пожелала»), истории («В золотые дни доброго короля Карла») и философии («Простачок с Нежданных островов», «Притчи о далёком будущем»).

Рецептивный и имагологический аспекты изучения поздней драматургии Б. Шоу можно назвать определяющими в новейшей критике: работы А. Н. Трутневой, Н. В. Васеневой, Т. Н. Красавченко, Е. Н. Чернозёмовой; Х. Х. М. Аль-Гарзи и др. Это закономерный этап осмысления творческого наследия писателя.

Библиографический список

1. Меркулова, М. Г. Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу / М. Г. Меркулова. – М.: БИБЛИО–ГЛОБУС, 2018. – 118 с.
2. Скальная, Ю. А. Жанровый эксперимент в драматургии Б. Шоу: специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)»: дис. ...канд. филол. наук / Ю. А. Скальная. – М., 2018. – 239 с.
3. Сметанина, Н. А. Позднее творчество драматурга как философско-художественный феномен (на примере драматургии Э. Олби): специальность 5.9.3 «Теория литературы»: автореф. дис. ...канд. филол. наук / Н. А. Сметанина. – Екатеринбург, 2024. – 21 с.
4. Чернова, В. А. Специфика жанра экстраванганы в драматургии Б. Шоу // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Том 12. – Вып. 8. – С. 97–100.

Минина Виктория Генриховна

*канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет
иностранных языков, г. Минск, Беларусь)
victoriaminina@gmail.com*

МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В АНТИВОЕННОМ РОМАНЕ С. ФОЛКСА «ТАМ, ГДЕ БИЛОСЬ МОЕ СЕРДЦЕ»

В статье рассмотрена художественная функция мотива двойничества, раскрывающего травматичное влияние войны на психику человека в романе «Там, где билось мое сердце» британского автора С. Фолкса.

Ключевые слова: британская литература; двойничество; роман о войне; современный роман; С. Фолкс.

Тема Второй мировой войны всегда была значимой в британской литературе, о чем свидетельствует большое количество написанных о ней произведений. Российская исследовательница Л. Ф. Хабибуллина выделяет шесть тенденций в отражении темы войны в литературе: стремление документально точно воссоз-

дать события войны, что было присуще авторам военных и первых послевоенных лет; создание эпических циклов, в основе которых лежит желание писателей основательнее осознать влияние войны на судьбы людей; «рассмотрение войны с общефилософской точки зрения, когда ее изображение не становится самоцелью, а является основой для создания мифологизированной, метафорической картины мира», как это было у Ж.-П. Сартра, А. Камю, У. Голдинга и др.; написание антиутопии и альтернативной истории, что связано с осознанием англичанами близости своего национального характера с немцами и, как следствие, «восприятие угрозы тоталитаризма как собственной национальной угрозы»; создание детективных романов о последствиях Второй мировой войны, о соперничестве спецслужб; новейшие произведения, ключевой темой которых становится вопрос о самоидентификации героя, т. е. «рассмотрение темы войны через призму личной судьбы и переживаний героя» [1, с. 264–266].

Исследовательница М. С. Рогачевская отмечает, что ключевыми элементами современного британского романа о войне выступают *«постепенное осмысление ее [войны] как насилия государства над человеком; разочарование в прогрессе цивилизации; разрушение классовой структуры общества; переживание опыта травмы, в том числе массовой, в беспрецедентных масштабах военного невроза; изменение отношения к Британской империи; трансформация военного опыта в произведения искусства; сближение со сферой потустороннего, обращение к мистическому; переосмысление роли и функций памяти в воспроизведении травматического военного опыта; психоаналитические повествовательные приемы»* [2, с. 75–76].

Ей вторит Л. Ф. Хабибуллина, которая справедливо констатирует, что в *«английской литературе второй половины XX века наметились особенности изображения Второй мировой войны: это постановка психологических проблем в связи с темой войны, отказ от непосредственного изображения военных действий в большинстве случаев, осознание внутренней близости с военным и политическим противником эпохи войны и даже в некоторых случаях стремление разделить вину за развязывание войны. В английских романах рубежа веков тема войны становится поводом для постановки вопроса о природе человеческой реакции на ситуацию глубокой психологической травмы. Именно Вторая мировая война для литературы рубежа веков является своего рода «образцовым» примером травмы, которая раскрывает глубинные особенности человеческой памяти, заставляет героя узнать о себе неприятную правду»* [1, с. 268].

Образцом подобного произведения, в котором герой узнает нелицеприятную правду о своем отце, а впоследствии и о себе выступает роман современного британского писателя С. Фолкса (р. 1953) *«Там, где билось мое сердце»* (*Where My Heart Used to Beat*, 2015). Это не единственное произведение писателя о войне, к ней он обращается довольно часто: *«И пели птицы»* (*Birdsong*, 1993), *«Человеческие следы»* (*Human Traces*, 2005), *«Парижское эхо»* (*Paris Echo*, 2018).

Роман *«Там, где билось мое сердце»* – это произведение, в котором удачно переплетаются темы памяти, любви и войны. Его главный герой, Роберт Хендрикс, – пожилой врач, всю жизнь посвятивший изучению и лечению психических заболеваний пациентов. Роман – это хитросплетения настоящего, фрагментов воспоминаний героя о послевоенном и военном прошлом.

Завязкой сюжета становится полученное Робертом Хендриксом приглашение на французский остров от таинственного невролога Александра Перейры. Именно

там герой начинает сталкиваться с глубоко запрятанными травмами прошлого, о которых, как ему кажется, он даже и не помнил. Повествование романа нелинейное: события настоящего (жизнь героя в Лондоне и на французском острове) перемежаются его воспоминаниями о детстве, войне в Италии и большой и, как оказалось, единственной любви, страстной, но утраченной. Являясь опытным врачом с многолетней практикой, Александр Перейра не спешит раскрыть всю правду своему гостю. Их встречи больше напоминают сеансы у психоаналитика: вопросы Перейры, их очередность, обстановка острова побуждают Роберта погружаться в прошлое. Тем самым у него в голове всплывают давно забытые сцены и восстанавливаются утраченные воспоминания. Роберт Хендрикс узнает правду о себе, от которой прятался всю жизнь за лечением пациентов с психическими заболеваниями. Британский исследователь К. Кент называет этот роман произведением о «безумстве и памяти» (*madness and memory*) [3].

Тон роману задает странное обвинительное сообщение на автоответчике (*«Мы знаем, что ты делал, ты, грязный ублюдок. Знаем, что ты сделал с этой бедной женщиной. Потому ты и удрал из Нью-Йорка»* [4]), но герой ничего об этом не помнит, как потом оказывается, оно исчезает из автоответчика. Если поначалу читатель считает это сообщение ошибкой звонившего, то по мере развития событий в романе, становится очевидным, что память подводит главного героя, который со временем понимает, что причина, по всей видимости, его собственного скатывания в психическое расстройство, должна быть глубоко зарыта в прошлом, уходя корнями к погибшему на войне отцу, военной травме, предательству возлюбленной и жизни, проведенной в лечении душевнобольных. Однако, сдерживаемый страхом перед тем, что он может узнать о себе, Хендрикс не в состоянии разобраться в собственном прошлом.

Для этого автор, помимо всего прочего, прибегает к приему двойничества. В романе присутствует несколько пар: Роберт Хендрикс и его отец, Роберт Хендрикс и его дядя, Роберт Хендрикс и Александр Перейра, отец Роберта и сослуживец Роберта, дом Перейры и дом детства Хендрикса, сообщение на автоответчике и военный дневник, которые герой явственно помнит, но потом не может найти, словно их вовсе не было.

Всю свою сознательную жизнь Роберт считал, что его отец погиб в ходе Первой мировой войны. Уже в детстве были определенные моменты, которые могли бы заставить его усомниться в том, что он знает всю правду о гибели отца (мать предпочитала о нем не говорить, словно стыдилась его, хотя быть вдовой тогда было дело почетным), но Роберт попросту не хотел их анализировать, словно-го мозг оберегал его от чего-то; в своем юношеском дневнике Роберт называл отца Одиссеем. Именно доктор Перейра постепенно раскрывает правду об отце Роберта: тот не был героем войны в традиционном понимании. Он, травмированный увиденным, изможденный военной рутинной, ее бессмысленностью и беспросветностью, решил покончить с собой. Но сделал это так неудачно, что остался искалечен, но жив и дожил до военного трибунала и казни как военного преступника: военачальникам был *«нужен пример в назидание, чтобы было неповадно»* [4]. В своем прощальном письме жене он пишет: *«Не верю я больше в то, что мы делаем. <...> Да, когда-то я понимал, что хорошо, что плохо. А теперь я ничего не знаю. Ценности, которые считались священными, рассыпались в прах. Люди творят что хотят. Мир не тот, каким я его знал, и я больше не хочу быть в нем и с ним»* [4].

Так в свое время и Роберт настолько устал от войны, что в какой-то момент забылся, словно им овладело безумие, и, отправившись в разведку, начал бежать в с сторону врага, что-то так громко кричать, что его с трудом удалось утихомирить, чтобы из-за него не погибли другие. Это был его бунт и протест против военного безумия.

У Роберта был дядя, брат отца; герою он запомнился тем, что в детстве они с матерью регулярно посещали его в приюте для душевнобольных. При каждом визите Роберт внимательно вглядывался в его лицо, пытаясь обнаружить черты своего отца, которого он видел лишь на фотографии. Как оказывается позже, ему следовало искать в лице дяди симптомы своего собственного недомогания, того к чему привела наследственность и что он, несмотря на диагнозы нескольких врачей (неконтролируемая агрессия, шизофрениформное расстройство), всю жизнь игнорировал. Именно об этом говорит ему Александр Перейра: *«Возможно, у вас проявилась наследственность? Вы ведь были подвержены провалам в памяти, амнезии. Та ваша вылазка на вражеские позиции в Анцио... Вы собирались захватить языка, но в какой-то момент перестали контролировать себя. Превратились в маньяка. А после вылазки – этот растянувшийся надолго отпуск по ранению, хотя рана была пушечной, то есть довольно легкой. Однако вы жаловались на головные боли. Понятно, что начальство было обеспокоено состоянием вашей психики. Поэтому вас и перевели тогда на штабную работу»* [4]. Помимо этого, Роберт иногда слышал голоса (тут сюжетный параллелизм с одним из его собственных пациентов, история которого его в свое время увлекла и чью болезнь от тщетно пытался излечить), но это героя, казалось, не беспокоило. Он сам называет свое состояние «особенностью»: *«А особенность была следствием того, что я принадлежу к породе уязвимых человеческих особей. Они ведь не такие, как все остальные творения»* [4].

Узнав о самостреле отца, Роберту вспоминается эпизод из его собственной армейской службы, когда один из его товарищей отказался воевать: *«Передо мной замаячило усталое и одновременно упрямое лицо сержанта Уоррена, топтавшего у дверей «дортюара». Словно наяву я слышал собственный голос, менторские интонации, ругательства. Я не щадил этого дезертира»* [4], – вспомнилось Роберту. А на деле это были просто два очень усталых человека, его отец и сослуживец, у них просто больше не было сил, они больше не могли воевать.

С Александром Перейрой Роберт роднит то, что оба были врачами, всю жизнь посвятившими борьбе с душевными болезнями. В конце жизни они оказывают друг другу взаимную услугу: Перейра рассказывает Роберту об отце и помогает ему увидеть себя в правдивом свете – с травмами, психическими отклонениями – Роберт же становится литературным приказчиком Перейры, посмертно печатая его труды. Роднит их и то, что и Перейра и Хендрикс превратили свои дома в пристанище для душевнобольных, где те могли обрести помощь, а их родные надежду.

Таким образом, С. Фолкс исследует влияние войны и травмы на психику человека, а также природу памяти и сознания, одним из приемов чего становится мотив двойничества. В романе также исследуется вопрос о том, способен ли человек справиться с ужасами и трагедиями, свидетелем и жертвой которых он был, и какую роль в этом играет любовь. Роман «Там, где билось мое сердце» – это сильный и одновременно трогательный портрет человека и всего послевоенного поколения.

Библиографический список

1. Хабибуллина, Л. Ф. Вторая мировая война в современной литературе / Л. Ф. Хабибуллина // Вестник ТГГПУ. – 2015. – № 2 (40). – С. 264–268. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vtoraya-mirovaya-voyna-v-sovremennoy-literature> (дата обращения: 14.08.2025).
2. Рогачевская, М. С. Войны XX века и память культуры в современном британском романе / М. С. Рогачевская // Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы X Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 26–27 окт. 2023 г. / Белорус. гос. ун-т; редкол.: О. А. Воробьёва (гл. ред.) [и др.]. – Минск: БГУ, 2025. – С. 70–76.
3. Kent, C. Where My Heart Used to Beat by Sebastian Faulks review – a moving tale of memory, love and war. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/26/where-my-heart-used-to-beat-sebastian-faulks-review> (дата обращения: 12.08.2025).
4. Фолкс, С. Там, где билось мое сердце / С. Фолкс. [Электронный ресурс]. – URL: <https://flibusta.is/b/472666/read> (дата обращения: 14.08.2025).

Молева Ксения Николаевна

аспирант, преподаватель (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия)
k-moll89@yandex.ru

ХОЛМСИАНА КОНАН ДОЙЛА КАК ПРЕТЕКСТ КОНВЕРГЕНТНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье текст сериала «Шерлок» (2010–2017) рассматривается как претекст конвергентной культуры, вообравший в себя переработку предшествующих холмсиан и формирующий новые формы восприятия героя и мира.

Ключевые слова: холмсиана; конвергентная культура; фанатское творчество; канон; интертекстуальность.

В начале XXI века Генри Дженкинс предложил концепцию конвергентной культуры, которая представляет из себя процесс слияния старых и новых медиа, а также различных форм культурного производства и потребления, и характеризуется активным участием аудитории, взаимодействием между разными медиа-платформами и формированием новых форм культурного выражения, таких как фанатское творчество и коллективные онлайн-сообщества. По определению Дженкинса, «фанатская культура возникла на стыке вдохновения и фрустрации: если медиаконтент не вызывает у нас воодушевления, мы не будем иметь с ним дела. С другой стороны, если он не вызывает у нас лёгкой фрустрации, у нас не будет повода переписывать и переделывать его» [1, с. 345].

В этой статье рассматривается культурный феномен Шерлока Холмса, который с момента своего рождения в 1887 году стал источником вдохновения для множества последователей. За почти 140 лет своего существования у творения Конан Дойла появились сотни кино-, радио-, теле-, а также театральных и анимационных версий. Вселенную Шерлока Холмса изображают десятки компьютерных и видеоигр, музейных экспозиций, перформансов, квестов и, разумеется, тысячи книг всех жанров и направлений.

Такое разнообразие форм появилось вовсе не в эпоху постмодернизма, как можно было бы ожидать, а буквально с возникновением самой холмсианы – так текст «низкого» детективного жанра стал претекстом всей массовой культуры, чьё влияние не утрачивает силу даже во второй четверти XXI века.