

доктор філологічних наук,
професор, професор
кафедри англійської
філології та перекладу
Дніпропетровського університету
імені Альфреда Нобеля

ПОВІСТЬ А. КОНАН ДОЙЛА «СОБАКА БАСКЕРВІЛІВ» І РАДЯНСЬКА КІНОШЕРЛОКІАНА

Проблема екранізації літературних творів є чи не найактуальнішою у сфері кіно та мистецтвознавства. Дедалі більшої актуальності вона набуває й серед літературознавців. У сучасному мистецтвознавстві поняття «екранізація» тлумачиться доволі широко. Традиційно під екранізацією розуміється своєрідний переклад літературного твору на мову кіно «зі збереженням змісту, духу й слова» [20, с. 510]. На думку В. Мільдона, екранізація є самостійною художньою цінністю й повинна прагнути викликати до життя «твір, що передає смисли оригіналу, які неможливо виразити словами» [10, с. 205]. «Візуалізованим текстом» вважає екранізацію Н. Сімбірцева [14]. Останнім часом (і це, без сумніву, актуально) дослідники наголошують на діалогічній природі екранізації, розуміючи останню як «діалог режисера, сценариста та літературного твору» [17, с. 95] або як «діалог національних культур та культур різних історичних епох» [2, с. 6]. Активно розгортається полеміка щодо того, як сприймати екранізацію. «Неясним залишається, – зазначає Н. Федосєнко, – як ставитись і як оцінювати екранізацію: з позиції вірності твору? З літературознавчої позиції? З позиції передачі духу твору?» [5].

У процесі дослідження проблем інтермедіальності екранізація стала розглядатися як інтермедіальне явище, що цілком логічно. Так, А. Слісєєва під літературною екранізацією розуміє «трансмедіальний перенос», який передбачає втілення літературного нарративу засобами кінематографії, і «водночас особливий прояв інтертекстуальних відношень» [4, с. 13–14].

Цілком зрозуміло, що екранізація являє собою досить складний процес, навіть якщо йдеться про кіноінтерпретацію літературного твору в межах однієї культури (англійська література – англійська екранізація, російська література – російська екранізація). Дослідження екранізації ще більше ускладнюється, коли говоримо про особливості перенесення на екран літературних творів іншої культури. Тут наявний міжнаціональний, а часто – міжпохальний діалог, у процесі якого на перший план виходить проблема не тільки сприйняття інокультурного твору, але і його вкорінення у власній культурі за допомогою екранізації. Тоді метою режисера є відтворення в фільмі не тільки духу літературного твору, але й духу культури, до якої він належить, що часто тягне за собою трансформацію сюжету – його «добудування» за рахунок додаткових епізодів, дійових осіб, акцентуацію тих чи інших мотивів тощо¹. У цій ситуації йдеться не тільки про міжродові та міжвидові, але й передусім – про міжкультурні зв'язки. Інтермедіальної методології для їх дослідження вже не вистачає, оскільки тут ми вступаємо в поле *культурного трансферу* – підходу, що охоплює в процесі аналізу три аспекти: 1) вихідну культуру (її об'єкти, практики, дискурси); 2) інстанцію-посередника (перекладачі, видавці, дослідники, університети, засоби масової інформації); 3) цільову (сприймаючу) культуру (переклад, форми культурної адаптації, форми творчої адаптації, імітація) [9, с. 24]. Отже, проблематика поняття «культурний трансфер», на думку Д. Лобачової, спрямована «не на рецепцію культурних елементів *вихідної культури в цільовій культурі* (на відміну від методології рецептивної естетики), а на їх вбудування в нову культурну систему з урахуванням можливої трансформації в процесі реалізації трансферу» [9, с. 24].

У випадку радянської екранізації повісті А. Конан Дойла «Собака Баскервілів» культурний трансфер цікавий не тільки у вказаному вище прямому аспекті, але й у своєму дзеркальному, інверсійному заломленні, що дозволяє простежити, як уже засвоєний та трансформований іншою культурою образ сприймається вихідною культурою і які існують передумови для такого сприйняття.

Повість «Собака Баскервілів» (*The Hound of the Baskervilles*), перші розділи якої були опубліковані в 1901 р. в журналі «Strand Magazine», була прийнята читачами з особливим захопленням, і сьогодні, за слушним зауваженням критиків, є найвідомішим твором із циклу про Шерлока Холмса. Дослідники припускають, що багато в чому це за-

¹ Варто зазначити, що в процесі передачі духу культури трапляються перегини, коли сприйняття іншої культури базується на штампах і стереотипах. Маємо на увазі досить часті випадки екранізації російської літературної класики західноєвропейським та американським кінематографом, де невід'ємним атрибутом російської культури є сцени пиятик, гульні, виходу циган, нереальний мороз тощо, що російські кінознавці зазвичай називають «клюквою». Н. Федосєнко, аналізуючи особливості англійської екранізації роману «Анна Кареніна», зазначає: «Екранізація Кларенса Брауна (1935 р.) була не стільки бажанням представити роман Л. Толстого, скільки приводом показати екзотику російського життя й російського побуту, звідси явний перебір із «клюкою» у перших сценах фільму. Тричі їдять офіцери, серед яких Вронський: спочатку куштують ікру з чашки повними ложками, попутно обгризаючи м'ясо з великих кісток... Під час третього застілля десь у трактирі або публічному будинку вже закуски немає, є тільки випивка. Починаються гусарські ігрища. Героїзм Вронського презентований тим, що він залишається останнім, хто виповзає з-під столу після буйних пиятик. І знову перебір у презентації такого героїзму. Вронський підходить до Стиви з пляшкою й зі словами: «Тепер ми можемо, нарешті, випити». Само собою, у сцені з випивкою присутні цигани» [17]. Звісно, таке тлумачення роману Л. Толстого викликає в вітчизняного глядача відторгнення, мистецтвознавці невтомно критикують подібні явища, проте факт залишається фактом: таке бачення російської культури стало на Заході традицією – екранізуючи твори російської класики, Захід створює свою, англійську або американську Росію, і це є однією з важливих особливостей і труднощів відтворення духу іншої культури.

хоплення стало особливим завдяки тому, що ця повість – воскресіння легендарного детектива, раніше похованого Конан Дойлем на дні Рейхенбахського водоспаду. Є думка, що письменник зробив це з великою неохотою й на особисте прохання королеви Вікторії. Проте Дж. Фаулз висловив інше припущення, з яким, на наш погляд, можна погодитися. Письменник вважає, що причиною повернення Холмса стало захоплення А. Конан Дойля легендою про Дартмурського собаку-примару, яку розповів йому журналіст Флетчер Робінсон і яка породила задум нового твору. «Конан Дойл, – пише Фаулз, – прямував крізь Дартмуртські болота, вирощуючи в душі зерно майбутнього роману. Холмс в уяві письменника був уже давно мертвий, і первісний намір, скоріше, був написати щось в історичному сенсі. Але коли дійшло до справи... собака зажадав Холмса, і він Холмса отримав» [16, с. 184].

Отже, безумовно, винесений у назву образ собаки в повісті є ключовим. Навколо нього концентрується детективний сюжет, він визначає послідовність подій, обумовлює специфіку розстановки персонажів, пов’язує мотиви. Його прообразом може вважатися Баргест, Чорний Шак або Чорний Пекельний Собака, легенд про яких вдосталь в англійському фольклорі. Вони можуть набувати різних образів, але найчастіше мають вигляд кошлатого чорного пса величезного розміру з вогненними очима й вискаленими іклами як утілення божої кари й відплати, що наздоганяє грішників [21]. Згідно з легендою, що її розповів Конан Дойлу Флетчер Робінсон, диявольський чорний собака з вогненними очима біг поперед карети, що належала привида чорної вдови леді Говард. Карету було створено із кісток умертвлених нею чотирьох чоловіків, «на кутах карети – їхні черепа. Каретою правив безголовий кучер, а деякі казали, що й чотири жеребці, запряжені в карету, були без голів» [7]. На кожного, хто зустрів карету й пекельного пса, очікувала неминуча смерть.

У повісті легенда трансформується в родинне прокляття роду Баскервільів, із перших рядків задаючи містичний, пронизуюче похмурий тон оповіді, наповнюючи її атмосферу відчуттям страху й таємничої небезпеки, що передається шляхом витриманих у традиціях англійської неоромантичної естетики описів тужливих болотних пейзажів, похмурих склепінь Баскервіль-холу, звуків, що нагадують собаче скиглення: *«За пределами этого мирного, залитого солнцем края, темнея на горизонте вечернего неба, вырисовывалась сумрачная линия торфяных болот, прерываемая острыми вершинами зловеющих 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»* [6, с. 56–57]; *«Столовая в нижнем этаже поразила нас своим сумрачным видом... Длинная вереница предков в самых разнообразных костюмах <...> взирала на нас со стен, удручая своим молчанием»* [6, с. 61]; *«Протяжный и невыразимо тоскливый вой пронесся над болотами... Я похолодел от ужаса»* [6, с. 68–69]. Слова «мрачный», «тоскливый», «холодный», «унылый», «кровь стынет в жилах», «похолодел от ужаса», «таинственный», «дьявольский» тощо домінують в описах пейзажів, подій, що відбуваються, відчуттів персонажів, створюючи ефект постійної присутності собаки, хоча образ його візуалізується автором тільки ближче до фіналу повісті. Відчуття близькості пекельної потвори посилюється завдяки постійним розмовам про легенду-прокляття, спогадам, а найбільше – в лінії розслідування смерті сера Чарльза. Відчуття страху й похмурої таємничості посилюється й тим, що автор на якийсь час ніби виводить із гри Холмса, дозволяючи вести розслідування Ватсонові. У цій ситуації образ Ватсона-оповідача відіграє провідну роль у реалізації у творі засад неоромантичної естетики, що неодноразово підкреслював Фаулз: «Справа не просто в тому, що Ватсон – партнер, який явно відтінює блискучий інтелект Холмса, і не в його бездоганній нездатності зрозуміти, що насправді відбувається, тим самим даючи можливість Конан Дойлу все розтлумачити й тугодуму-читачеві: як головний оповідач, який наділений невичерпним талантом завжди йти по хибному сліду, він, крім того, відіграє роль головного створювача напруги й таємничості в кожному описаному випадку, роль творця пригодницько-детективного аспекту розповіді» [16, с. 190].

Традиційно в пригодницькому наративному полі образ містичної потвори-примари активізує у творі реалізацію романтичної лінії, яка вибудовується на перетині мотивів кохання й смерті, що надає оповіді естетичної довершеності. Любовний мотив починає звучати одразу ж після введення в текст легенди про собаку. Саме собака є причиною того, що Беріл Степлтон, ще не знайома із сером Генрі, уже боїться за нього, і в такий спосіб між ними встановлюється зв’язок. Прагнучи зберегти Генрі від небезпеки, Беріл ще в Лондоні надсилає йому листа-застереження.

Чергування стилістичних відтінків різних жанрів – нотаток, звітів, щоденників використовується Ватсоном-оповідачем із метою надання опису подій певної документальності і є авторською стратегією розповіді, яка майстерно переводить романтичну лінію в логічно-детективну, сконцентровану в образі Шерлока Холмса. Конан Дойл у такий спосіб створює власну легенду про собаку Баскервільів, у якій дедуктивною логікою пекельні сили зла трансформуються в людський злочинний намір, грішник обертається на безневинну жертву, яка сміливо протистоїть небезпеці, а його кохана виявляється не сестрою, а дружиною Степлтона, і, як передрікає Холмс, *«любовь сэра Генри грозит бедой только самому сэру Генри»* [6, с. 123]; образ потворного собаки-примари матеріалізується в художніх деталях – відбитки величезних лап, старий черевик сера Генрі, викрадений із готельного номера, виття на болотах. Матеріальним є й висновок, що таємнича смерть сера Чарльза – явне вбивство, а легендарний виplodeк пекла, що переслідує рід Баскервільів, – знаряддя цього вбивства, надійний спільник злочинця: *«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»*. І тут же пекельний образ матеріалізується: *«Чудовище несло по тропинке огромными прыжками, приносиваясь к следам нашего друга»* [6, с. 148] (як відомо, дияволу не потрібний запах жертви, щоб знайти її).

Оповідна стратегія «Собаки Баскервілів» вибудовується в такий спосіб, щоб утримувати читача в постійній напрузі й зберігати доволі динамічний темп подій, що досягається майстерним чергуванням нечисленних візуальних образів на кшталт наведеного вище. Вони заповнюють майже весь оповідний простір діалогів та бесід, які, як відомо, сприяють візуальному уявленню того, що відбувається. Такий тип оповіді викриває зв'язок із тим, що М. Хренов називає «естетикою показу», характерною для авантюрної та пригодницької прози. В естетиці показу, на думку дослідника, явище або подія просто відтворюється, демонструється, «бачиться», що відрізняє систему показу від системи розповіді [18, с. 158]. Показ у цьому контексті – «це не тільки показ будь-яких видимих проявів реальності, але передусім відтворення всього, що не вкладається в звичайний перебіг життя, виділяється з нього, являє собою щось виняткове» [18, с. 91]. На візуальну техніку оповіді повісті звертав увагу і Фаулз: «Читаючи перший розділ, який, по суті, майже цілком складається з бесіди, ми ніби переглядаємо режисерський план декорацій для постановки... Те, що Конан Дойлу найкраще вдавався діалог, що рухає дію, ніж прямий опис (тобто скоріше драма, ніж проза), змушує мене припустити, що нам слід вважати його попередником <...> телесценарної техніки» [16, с. 191–192].

Те, що повість А. Конан Дойла відзначається певною «кіногенічністю», помітило багато кінематографістів: з 1914 р. вона витримала близько 30 екранізацій. Фільм І. Масленнікова, повна назва якого «Пригоди Шерлока Холмса і доктора Ватсона: Собака Баскервілів», вийшов на екрани в 1981 р. – час, з яким пов'язане становлення постмодернізму в російській культурі, коли, на думку Н. Лейдермана, відбувалося руйнування міфів масової культури (у тому числі комуністичної міфології) і водночас перебудова їхніх уламків у нову ігрову міфологію [8, с. 379] (курсив наш – А. С.). Відлуння цього процесу відчутні й у роботі режисера, який створив на основі неоромантичної повісті А. Конан Дойла перший в історії радянського кіно фільм у жанрі «іронічного хоррора». Відомо, що І. Масленніков не був прихильником детективу і А. Конан Дойла серйозним письменником не вважав. У сценарії його привабили два моменти: по-перше, ішлося про пригоди Шерлока Холмса й доктора Ватсона, на відміну від традиційних екранізацій, де в основному фігурував Шерлок Холмс, що значно збіднювало фільм, позбавляючи його великої частки англійського гумору, і не дозволяло відтінити характер самого сищика; по-друге (і це, мабуть, головне), І. Масленнікова привабила можливість «пограти в Англію». У своїх інтерв'ю про зйомки «Собаки Баскервілів» він неодноразово наголошував, що сценарій про Шерлока Холмса привабив його «грою в Англію й англічанство»: «Та в нас ніяка була не Англія, а те, якою ми собі уявляли цю Англію... Ми чудово передали наше уявлення про Англію, це й з невеличкою поспішкою» [11; 13]. Інакше кажучи, це була російська Англія.

Прагнення передати своє уявлення про Англію робить гру естетичною стратегією фільму, що являє собою «проявлення абсолютної свободи автора у встановленні власних правил» [15, с. 106]. У цілому режисер дотримується детективної сюжетної лінії оригіналу. Йому вдається передати містичний тон легенди та ореол загадковості навколо смерті сера Чарльза. На відміну від А. Конан Дойла, який надавав перевагу естетиці показу, І. Масленніков поєднує естетику показу з естетикою розповіді. Так, читання доктором Мортимером легенди супроводжується показом подій, що викладені в легенді; його розповідь про огляд місця злочину й виявлення слідів величезного собаки синхронізується з візуальною демонстрацією подій. Закадровий голос доктора Мортимера, вихоплені оператором крупні плани обличчя загиблої полонянки Х'юго Баскервіля й величезні сліди собачих лап як прийом візуально-звукової ретроспекції посилюють відчуття зловісної атмосфери й таємничості того, що відбувається. Зберігає режисер і майстерно створений у повісті ефект постійної присутності містичного собаки, який досягається перебивками крупного плану обличчя під час бесіди панорамним планом боліт – місцем проживання чудовиська – і звуком жажливого виття.

Досить точно в фільмі відтворено інтер'єр вікторіанського будинку на Бейкер Стріт. І. Масленніков (хоча і вважав художнє оформлення кінокартини, а то й весь фільм, пародією на англійський побут [13]), виявився дуже уважним до дрібниць – меблі, посуд, картини бралися з музеїв. Вражаюча достовірність була відзначена англійськими критиками. У результаті ленфільмівська «квартира» Шерлока Холмса виявилася певним прообразом обстановки лондонської квартири-музею Шерлока Холмса, створеної в 1990 р.

Проте пародійно-іронічний тон фільму надто відчутний. Стратегія гри, реалізована здебільшого в ігровій поведінці персонажів, обумовила введення в фільм додаткових епізодів, які не змінювали хід сюжету, але додавали численних відтінків образам героїв та їхнім стосункам. Так, на початку першої серії Холмс глузує з Ватсона, намагаючись підвести наукову основу під те, що в нього, як у сищика, очі можуть знаходитися й на потилиці, обертаючи тим самим дедуктивний метод на пародію; Беррімор, за задумом режисера, кладе менше вівсянки Ватсону, ніж серу Генрі, аби помститися за нічне викриття, що акцентує камера; іронія проглядає в експромтних діалогах сера Генрі й Беррімора. Ігрова стратегія реалізується й у поведінкових характеристиках персонажів, вибудованих за принципом контрасту: англійська стриманість Беррімора відтіняє ексцентричність сера Генрі та емоційність місис Беррімор (нагадаємо, у повісті це стримана мовчазна жінка). Іронічно знижується порівняно з літературним оригіналом образ сера Генрі, задуманий режисером як персонаж американських коміксів, пародія на ковбоя, який заявився до вітальні Холмса в вовчій шубі та із сідлом під пахвою. Музичний супровід до його появи на сцені під легковажну мелодію в стилі «кантрі» лише підкреслює цей ефект. Деяко розв'язна поведінка, манера напиватися від страху замість того, щоб сміливо протистояти небезпеці, геть позбавляють його неоромантичної аури, властивої літературному образу [див. 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» [6, с. 55] – А. С.]

Це відчувається, наприклад, у сцені, коли сер Генрі намагається зламати замкнений Беррімором буфет із запасами спиртного.

І навіть у зображенні любовної лінії режисер зісковзується в іронію. Романтичний тон, заданий на початку темі стосунків сера Генрі й Беріл Степлтон і явлений в акцентуванні камерою поглядів і жестів персонажів, що видають невідомі почуття, зводиться нанівець одним крупним планом, що відобразив грайливо-хтивий погляд сера Генрі на Беріл у сцені обіду зі Степлтонами.

«Гра в англічанство» й прагнення втілити на екрані власне уявлення про вікторіанську епоху сприяли подоланню вихідних національних та часових культурних особливостей, що надало образу неоромантичної Англії російського відтінку. Так, у поведінці сера Генрі вгадуються риси не американського фермера, а російського поміщика, який дарує дворечському вовчу шубу з барського плеча (яка чомусь викликає асоціації із заячим кожушком в «Капітанській дочці» О.С. Пушкіна); місіс Беррімор є пародійно-ігровим втіленням образу російської няньки, яка пестить доросле дитятко й годувє його з ложечки; російського відтінку набуває й п'яне молодецтво Ватсона й сера Генрі в сцені спроби зловити Селдена, і манера Беррімора й місіс Хадсон розмовляти «на рівних» з панами тощо.

«Ігрова Англія», пародійно-іронічний тон та російський відтінок фільму І. Масленнікова демонструють процес образно-художнього освоєння пластів іншої культури, що є, за визначенням О. Джумаєва, несвідомою спробою «вбудувати» ці новації в систему координат своєї власної культури, залучити їх до традиційної міфопоетичної шкали цінностей власної культурної свідомості [3, с. 255]. У процесі вбудування інокультурних елементів у сприймаючу культуру дослідник виокремлює такі стадії: культурний шок, адаптація, «присвоєння». Унаслідок міцних культурно-історичних та літературних зв'язків між Англією та Росією сприйняття твору А. Конан Дойла російською культурною свідомістю, минаючи стадію культурного шоку, ішло на рівні адаптації та «присвоєння».

Відомо, що явище «холмсоманії» в Росії спостерігалось двічі – на початку ХХ ст., коли були опубліковані перші переклади «Собаки Баскервілів» та інші оповідання про легендарного сищика², і в 1980-ті рр., коли вийшов на екрани фільм І. Масленнікова. Проте природа цього явища була різною: у першому випадку – адаптація, у другому – присвоєння.

На початку ХХ ст. захоплення Шерлоком Холмсом мало здебільшого літературний характер і почалося, на думку дослідників, з величезної кількості творів, в яких фігурував Шерлок Холмс. Його, як стверджує А. Штульберг, «транспортували» до Росії й «доручили» йому справи російських клієнтів [19]. Справи ці йшли вельми туго, оскільки, як зазначає дослідник, приноровлюючись до незвичайної для англійця вільної щодо поведінки з часом, обов'язками, майном поведінки росіян, Холмс <...> зазнає фрустрацій, які часто майже доходять до гніву; більше того, великий детектив, потрапивши до Росії, не може розкрити злочину з найпростішої причини – він не здатний осягнути мотивів цих злочинів та реакцію на них росіян [19].

У 1980-ті рр., коли почалася друга хвиля «холмсоманії», адаптація образу Холмса в російській літературі вже успішно відбулася, оскільки у творах 1980–2000-х рр. англійський сищик практично не зазнавав труднощів. Стикаючись із російськими реаліями, і розпочався процес присвоєння англійського образу російською культурою, що можна спостерігати на кількох рівнях, насамперед – на *літературному*, де не тільки активно трансформується сюжет про собаку Баскервілів, перенесений на російський ґрунт («Скарпея Баскакових» Б. Акуніна (2007 р.); «Диво-собака» В. Сафонова (1997 р.) тощо), але й відбувається введення образу Шерлока Холмса в модифікований сюжет російської казки, що робить англійського сищика часткою російської міфології («Острів Русь» С. Лук'яненко та Ю. Буркіна, 1994р.). По-друге, на *власне культурному* рівні, де спостерігається пов'язаний з образом Шерлока Холмса процес самоідентифікації шляхом створення вітчизняного кіногероя (результати дослідження лінгвокультурологів свідчать, що в абсолютної більшості опитаних росіян ім'я «Шерлок Холмс» викликає асоціацію з Василем Лівановим [12, с. 45]), назв (із присутнім у них ім'ям Шерлока Холмса) пабів, детективних агенцій, готелів, ресторанів, логічних ігор, заголовків публіцистичних статей тощо [12, с. 43], а також шляхом вбудування в меморіальну культуру (у 2007 р. в Москві на Смоленській набережній був відкритий пам'ятник Шерлоку Холмсу та доктору Ватсону роботи О. Орлова, де відтворено в відомих ролях Василя Ліванова та Віталія Соломіна). По-третє, на *науково-методичному* рівні: шляхом створення підручників із прикладної кримінології (див.: Конєв А. Використання дедуктивного методу Шерлока Холмса в розкритті злочину на прикладі повісті А. К. Дойла «Собака Баскервілів». – Нижній Новгород, 2014). Усе це свідчить про прагнення й здатність сприймаючої культури «символічно відчувати приналежність» [1, с. 302] до культури іншої.

Дуже цікаво, що в випадку з фільмом І. Масленнікова процес культурного трансферу набуває інверсійного характеру: створений радянським режисером у «Собаці Баскервілів» образ російської Англії та російських англійців-героїв, укорінених у російському національному культурному ґрунті, вихідна англійська культура сприйняла як

² Г. Пілієв зазначає: «Перше оригінальне книжкове видання «Собаки Баскервілів» вийшло в Лондоні 25 березня 1902 р., а вже до 23 квітня (10.04. с.с.) брати Пантелєєви отримали цензурний дозвіл на видання російського перекладу повісті, який швидко надійшов до книжкових магазинів. Не минуло й місяця, як брати розмістили в травневій книжці свого журналу новий, досить точний переклад «Собаки Баскервілів», а з частки тиражу, числом у 1000 примірників, на самому початку червня зробили ще одне книжкове видання. Тираж кожної із цих книг склав 1000 примірників, а третя «Собака Баскервілів», випущена в вересні московським книговидавцем Д. Єфімовим, була надрукована в кількості 3000 примірників. Успіх повісті (читай – Шерлока Холмса) у російського читача був приголомшливий. Почалася шерлокоманія. Видавці кинулися друкувати все, що на той день було наявне про великого детектива, і за короткий час, з літа 1902 р. до кінця 1903 р. було видано близько двох десятків книг. За неповними даними, тільки за п'ять років – з 1902 по 1907 рр. – виданням книг про англійського детектива-консультанта займалися не менше 20 російських видавців» (Пілієв Г. A Study in Russian. Being an account of... Отчёт о неизвестном эпизоде из биографии мистера Шерлока Холмса, связанном с его пребыванием в России / Г. Пилюев. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.acdoyle.ru/about/sherlock%20holmes%20in%20russia.html>).

свій, ідентифікуючи конандойлівських персонажів із російськими акторами – В. Лівановим, В. Соломінім, Н. Міхалковим тощо (див. статистику опитувань К. Попової [12, с. 45] – А. С.). Радянська екранізація повісті, як відомо, була визнана англійськими критиками найкращою, а В. Ліванов і В. Соломін – кращою континентальною парою «Холмс / Ватсон». Портрет В. Ліванова прикрашає музей легендарного сищика на Бейкер Стріт 221-б, а англійські критики наголосили: «Росіяни повернули нам наших національних героїв» [11]. Секрет такого успіху, можливо, полягав у тому, що ігрова естетика в поєднанні із шанобливим ставленням до літературного оригіналу створила синтез піднесеного та іронічного як домінуючу тональність фільму, і саме цей синтез відтворив загальний пафос вікторіанської епохи, так блискуче переданий у її кращих літературних зразках (Ч. Діккенс, У. Теккерей, Е. Треллоп та ін.), що виявилось співзвучним англійському сприйняттю національної класики. Гра І. Масленнікова виявилася тим чинником, який дозволив відбутися плідному діалогу з іншою культурою й іншою епохою, що відійшла в минуле.

Таким чином, екранізація інокультурного твору може розглядатися як модель культурного трансферу в його прямому та інверсійному смислах, що є складним і динамічним процесом, а вбудовання елементів однієї культури в іншу може набувати й зворотного зв'язку, надаючи культурному діалогу нового імпульсу.

Література:

1. Абашин С. Узбекская кухня в России: трансфер культурного «чужого» / С. Абашин // Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. – Париж-Самарканд : МИЦАИ, 2013. – С. 298–304.
2. Арутюнян С. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств / С. Арутюнян. – Автореферат дисс. ... канд. филос. наук. – М., 2003. – 20 с.
3. Джумаев А. «Чудеса» и новшества русских и европейцев в восприятии «среднеазиатского человека»: культурный шок, адаптация, «присвоение» / А. Джумаев // Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. – Париж-Самарканд : МИЦАИ, 2013. – С. 245–257.
4. Елисеева А. Типы интертекстуальных связей при экранизации литературных произведений (на материале фильмов Р.В. Фасбиндера) / А. Елисеева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2014. – № 172. – С. 13–23.
5. Ермилова Н. 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 / Н. Ермилова // Современные проблемы науки и образования. Электронный научный журнал. – 2014. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12352>.
6. Конан Дойл А. Собака Баскервилей / А. Конан Дойл // Собрание сочинений: в 8 т. – М. : Правда, 1966. – Т. 3. – С. 5–164.
7. Легенда о «Собаке Баскервилей». [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://earth-chronicles.ru/news/2015-02-08-76226>.
8. Лейдерман Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – Т. 2: 1968–1990. – 688 с.
9. Лобачева Д. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий / Д. Лобачева // Вестник Томского педагогического государственного университета. – 2010. – № 8 (98). – С. 23–27.
10. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы / В. Мильдон. – М. : РОССПЭН, 2007. – 224 с.
11. Осипова Т. «Собака Баскервилей»: интересные подробности об истории создания популярного фильма о Шерлоке Холмсе / Т. Осипова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.tele.ru/cinema/hits/sobaka-baskervilley-interesnye-podrobnosti-ob-istorii-sozdaniya-popu-lyarnogo-filma-o-sherloke-kholmse/>.
12. Попова К. Прецедентное имя «Шерлок Холмс» в российской и британской культурах / К. Попова, И. Столярова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2014. – № 11. – С. 41–47.
13. Рыжков П. Масленников гениально усмехнулся над Англией. Создатель лучшей экранизации о Шерлоке Холмсе празднует 80-летие / П. Рыжков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ntv.ru/novosti/243110>.
14. Симбирцева Н. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы / Н. Симбирцева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovannyi-tekst-k-postanovke-problemy>.
15. Стрельникова Л. Эстетическая концепция игры как парадигма литературы модернизма и постмодернизма / Л. Стрельникова // Известия Саратовского университета. Новая Серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15. – № 3. – С. 104–110.
16. Фаулз Дж. Конан Дойл / Дж. Фаулз // Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. – М. : Махаон, 2002. – С. 183–200.
17. Федосеев Н. Русская классика в английском кино после Второй мировой войны / Н. Федосеев // Актуальные проблемы современного искусства и искусствознания / Сб. научных статей. – Вып. 2. – СПб. : Издательство СПбГУКиТ, 2012. – С. 90–96.
18. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
19. Штульберг А. Особенности воплощения литературного вечного образа в инокультурной среде (на примере образа Шерлока Холмса в России) / А. Штульберг [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-11-32/456-q-q.html>.
20. Экранизация // Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. Юткевич. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 838 с.
21. Lindemans Micha F. Barghest / Micha F. Lindemans // Encyclopedia Mythica [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.pantheon.org/articles/b/barghest.html>.

Анотація

**А. СТЕПАНОВА. ПОВІСТЬ А. КОНАН ДОЙЛА
«СОБАКА БАСКЕРВІЛІВ» І РАДЯНСЬКА КІНОШЕРЛОКІАНА**

У статті досліджується проблема екранізації літературних творів у контексті теорії культурного трансферу. На матеріалі радянської екранізації повісті А. Конан Дойла «Собака Баскервілів» аналізується процес прямого та інверсійного присвоєння елементів іншої культури, результатом якого стало введення в обіг понять «Російський Шерлок Холмс», «Російська Англія». Стратегія гри, реалізована в ігровій поведінці персонажів, дозволила радянському режисерові передати пародійно-іронічний тон, властивий вікторіанській добі. Створений радянським режисером у «Собаці Баскервілів» образ російської Англії та російських героїв-англіїців, укорінений у російському національному культурному ґрунті, вихідна англійська культура сприйняла як свій, ідентифікуючи конандойлівських персонажів із російськими акторами – В. Лівановим, В. Соломінім, Н. Міхалковим тощо.

Ключові слова: екранізація, літературний твір, культурний трансфер, неоромантична повість, легенда, вихідна культура, сприймаюча культура.

Аннотация

**А. СТЕПАНОВА. ПОВЕСТЬ А. КОНАН ДОЙЛА
«СОБАКА БАСКЕРВИЛЕЙ» И СОВЕТСКАЯ КИНОШЕРЛОКИАНА**

В статье исследуется проблема экранизации литературных произведений в контексте теории культурного трансфера. На материале советской экранизации повести А. Конан Дойла «Собака Баскервилей» анализируется процесс прямого и инверсионного присвоения элементов иной культуры, результатом чего стало введение в обиход понятий «Русский Шерлок Холмс», «Русская Англия». Стратегия игры, реализованная в игровом поведении персонажей, позволила советскому режиссеру передать пародийно-ироничный тон, свойственный викторианской эпохе. Созданный советским режиссером в «Собаке Баскервилей» образ русской Англии и русских героев-англичан, укорененный в русской национальной культурной почве, исходная английская культура восприняла как свой, идентифицируя конандойловских персонажей с русскими актерами – В. Ливановым, В. Соломиным, Н. Михалковым и т. д.

Ключевые слова: экранизация, литературное произведение, культурный трансфер, неоромантическая повесть, легенда, исходная культура, воспринимающая культура.

Summary

**A. STEPANOVA. A. CONAN DOYLE'S STORY
“THE HOUND OF THE BASKERVILLES” AND SOVIET MOVIE-SHERLOKIANA**

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

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