

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Кафедра русской и зарубежной литературы

**Роман Иэна Макьюэна «Утешение странников» как городская
симфония**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студентки 4 курса 421 группы
направления 45.03.01 «Филология»
Института филологии и журналистики

Грунской Анжелики Викторовны

Научный руководитель
д.ф.н., доцент

В.Ю. Михайлин

подпись, дата

И.о. зав. кафедрой
д.ф.н., доцент

А.А. Гапоненков

подпись, дата

Саратов 2026

Настоящее исследование посвящено анализу романа Иэна Макьюэна «Утешение странников» (1981) в контексте традиции авангардного киножанра «городской симфонии», получившего распространение в 1920–1930-х годах. Актуальность темы определяется несколькими взаимосвязанными факторами. Во-первых, творчество Иэна Макьюэна, одного из наиболее значимых современных британских писателей, лауреата Букеровской премии и других престижных литературных наград, продолжает вызывать устойчивый интерес исследователей, однако ранний период его творчества, к которому относится «Утешение странников», остается менее изученным по сравнению с более поздними романами, такими как «Искушение» или «Суббота». Во-вторых, роман «Утешение странников» представляет собой уникальный художественный текст, в котором пространственная организация нарратива, визуальные и звуковые приемы выходят за рамки сугубо литературной традиции и демонстрируют выраженную ориентацию на кинематографические техники, что позволяет рассматривать его как литературный аналог «городской симфонии». В-третьих, обращение к данному кейсу позволяет решить исследовательскую проблему, связанную с механизмами конструирования городского пространства в постмодернистском тексте: каким образом литературное произведение может использовать визуальный и ритмический язык, заимствованный из авангардного кино, и какие новые смыслы порождаются на стыке этих двух медиа. Объектом исследования является образ городского пространства в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников». Основным материалом исследования выступает сам роман, а в качестве компаративного материала привлекается ряд кинематографических источников 1920–1960-х годов, относящихся к жанру городской симфонии, включая фильмы «Берлин – симфония большого города» Вальтера Рутtmана (1927), «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова (1929), «По поводу Ниццы» Жана Виго (1930),

а также сценарий Ласло Мохой-Надя «Динамика Метрополиса» и фильм «Манхатта» Пола Стрэнда и Чарльза Шилера (1921). Предметом исследования являются способы конструирования городского пространства в тексте романа с использованием приемов, восходящих к кинематографической традиции. Цель работы заключается в анализе способов конструирования образа городского пространства в романе Макьюэна в контексте жанра городской симфонии. Для достижения поставленной цели решались следующие задачи: изучить компаративный материал и сформулировать основополагающие аспекты киножанра городской симфонии; проанализировать эпизоды романа с целью выявления влияния кинематографических техник на формирование текста; представить интерпретацию текста, опираясь на наблюдения и выводы, сделанные в ходе исследования его связи с традициями авангардного кино; сформулировать выводы и стратегии потенциального продолжения и расширения исследования.

Методологическая база исследования строится на синтезе системного, компаративного и культурно-исторического подходов. Системный подход позволяет рассматривать роман как целостную художественную систему, в которой визуальные, пространственные и звуковые элементы взаимосвязаны и подчинены общей задаче конструирования городского пространства. Компаративный подход дает возможность сопоставлять литературный текст с кинематографическими источниками, выявляя общие приемы и механизмы воздействия. Культурно-исторический подход помогает поместить роман Макьюэна в широкий контекст европейского модернизма и постмодернизма, проследить генезис техник «городской симфонии» от авангардного кино 1920-х годов до постмодернистской прозы 1980-х. Эмпирические методы включают нарративный анализ, визуальный анализ описательных фрагментов текста, а также анализ звуковой организации нарратива. Новизна исследования связана с апробацией принципиально нового подхода к анализу творческой манеры Иэна Макьюэна применительно к одному из его ключевых ранних романов: впервые роман «Утешение странников» рассматривается не просто как текст

с кинематографическими элементами, а как полноценная литературная «городская симфония», организованная по законам визуального и аудиального восприятия; впервые проводится систематическое сопоставление нарративных приемов Макьюэна с конкретными техническими находками режиссеров-авангардистов; предлагается новая интерпретация романа, основанная на его кинестетической природе.

В первой главе, носящей теоретический характер, рассматривается генезис и основные черты киножанра «городской симфонии». Показано, что художественные репрезентации городского пространства начинают радикально видоизменяться с появлением этого кинонаправления в 1920-е годы, которое оказало значительное влияние на литературу модернизма, а затем и постмодернизма. Одним из первых проектов, заложивших основы жанра, становится сценарий Ласло Мохой-Надя «Динамика Метрополиса» (1921–1924), где венгерский художник, сотрудник Баухауса, разработал принципы визуальной передачи образа города как ритмического и динамического кода, акцентируя геометрию кадров, диагональные линии, наклон горизонта и движение внутренних объектов. Наряду со сценарием Мохой-Надя, в качестве одного из истоков жанра рассматривается фильм «Манхатта» Пола Стрэнда и Чарльза Шилера (1921), где создатели использовали интертитры со стихотворениями Уолта Уитмена как элемент авангардного киномонтажа, предвосхитив визуальную эстетику городского ландшафта с ее ритмической пластикой и манипуляциями с ракурсами. Особое внимание уделяется фильму Вальтера Рутмана «Берлин – симфония большого города» (1927), который дал имя жанру и стал его каноническим воплощением. Рутман, будучи специалистом в области визуальной рекламы, использовал наработки Мохой-Надя как инструменты воздействия на восприятие современного городского человека, создавая психокинетические сигналы, вызывающие физиологический и эмоциональный отклик. Фильм поделен на пять актов, в каждом из которых преобладающее настроение задается не содержанием кадров, а темпом и ритмом – внутренним и

монтажным. Компиляция кадров с движущимися индустриальными механизмами, идущими или останавливающимися людьми, речными волнами создает визуально-аудиальные проекции – «оптический звук», отображающий жизнь мегаполиса как живого организма. Анализируются также фильмы Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), где режиссер идет дальше Рутмана в демонстрации одушевленности механизмов и манипулятивной природы камеры, и Жана Виго «По поводу Ниццы» (1930), представляющий собой нетипичную городскую симфонию, где внимание смещено с индустриального мегаполиса на курортный город, но при этом сохранены основные инструменты жанра – городская панорама с высоты, архитектура, снятая с разных углов, сцены коллективных действий, мотив обнажения и вульгарности. Особо подчеркивается роль поверхностей – окон, витрин, афишных тумб, жалюзи, отражающих и искажающих реальность поверхностей – как смыслообразующих элементов визуального языка городских симфоний, а также юнгианская символика воды, которая становится важной составляющей визуального ритма. В заключение делается вывод, что жанр городской симфонии стал новым ответвлением в развитии авангардного искусства, затронув не только кинематограф, но и музыку, живопись, дизайн, и оказав прямое влияние на литературу – чему и посвящена последующая глава исследования.

Вторая глава представляет собой развернутый анализ романа «Утешение странников», структурированный по нескольким тематическим блокам, соответствующим ключевым элементам кинематографического языка. В начале главы обосновывается целесообразность применения киноведческого инструментария к анализу литературного текста через детальный разбор эпизода, в котором героиня Мэри рассматривает витрину универмага с двумя манекенами. Этот эпизод демонстрирует все основные признаки визуальной эстетики городской симфонии: наличие экфрастической рамки (витрина как кадр), отражающих поверхностей (стекло), манекенов как носителей символической информации, отсылок к механизмам контроля (вольтметры,

напоминающие глаза камеры) и метафоры смерти. В первом аналитическом блоке, посвященном кадру как экфрастической манипуляции и присутствию камеры, рассматривается организация нарратива с точки зрения источника «точки зрения». Показано, что в романе, на первый взгляд, используется традиционное повествование от третьего лица, однако этот всезнающий автор оказывается скорее «всевидящей камерой», поскольку его взгляд часто лишен оценочности и холодно фиксирует визуальные детали, а точка зрения постоянно смещается между персонажами, создавая эффект монтажной смены планов. Особое внимание уделяется прямым упоминаниям камеры и процессу фотосъемки в тексте. Воспоминание Мэри о том, как бывший муж объяснял ей устройство японской камеры, вводит мотив оптического наблюдения, а сцена на балконе, где пожилой джентльмен фотографирует свою жену, а посетители кафе непроизвольно попадают в кадр, демонстрирует стремление полностью контролировать пространство в рамках видоискателя. Фигура Роберта, который постоянно носит с собой камеру и в итоге оказывается обладателем целой коллекции фотографий Колина, снятых скрыто, превращается в символическое воплощение вездесущего объектива, превращающего героев в объекты пассивного наблюдения. Анализируются также эпизоды, в которых герои сами уподобляются камерам: сомнамбулическое состояние Мэри в сцене убийства, где она становится неподвижным и безмолвным наблюдателем, чей взгляд ограничен рамкой происходящего; ее превращение в манекен, подобный тем, что она видела в витрине; мотив монтажности и нелинейности памяти, когда важные события выпадают из сознания или вспоминаются фрагментарно, подобно склейке кадров. Отдельно рассматривается сцена убийства Колина как кульминация визуальной эстетики романа: здесь работают все кинематографические приемы — трехчастная композиция с тремя окнами как триптих кадров, контровой свет, превращающий фигуры в силуэты, смена планов, от крупного плана лезвия до отдаленного изображения умирающего тела, а также

уподобление Мэри камере, которая фиксирует происходящее с пугающей ясностью.

Второй аналитический блок посвящен пространству города как игре поверхностей – архитектуре, плоскости изображения и кьяроскуро. Показано, что Венеция в романе предстает не столько реальным топографическим пространством, сколько компиляцией из взаимно отражающихся и искажающих друг друга плоских изображений. Зеркала, витрины, окна, полированные поверхности мебели, вода каналов – все это создает множественные отражения, в которых реальность удваивается, дробится и становится недостоверной. Особую роль играет светотень (кьяроскуро). Свет в романе часто ослепляет героев и мешает видеть истину, но в сцене убийства, напротив, закатный свет обнажает правду для Мэри. Анализируется геометрия городского пространства: прямоугольник как фигура рамки и заточения, площади как сценические площадки, с которых герои не могут найти выход, лабиринт узких улочек, где карты города, делящие его на пять частей, оказываются бесполезными – все это отсылает к организации кадра в городских симфониях, где пространство всегда ограничено и никогда не доступно целиком. Рассматриваются также цветовые оппозиции (красное-зеленое, желтое-синее, черное-белое), характерные для системы оппонентных цветов и создающие эффект цветового контраста, подобного тому, что достигается в черно-белом кино через манипуляции с тональностью. Особое внимание уделяется аллюзиям на живописную традицию: эпизод с ребенком в коляске, чьи «безумные, круглые глаза» напоминают линзы камер, а поза и одежда отсылают к барочным путто; сцена игры в волейбол с красным мячом, которая содержит отсылку к картине Феликса Валлотона «Красный мяч», где пространство также делится по цветовому и световому принципу. Эти живописные референсы, наряду с кинематографическими, создают многослойную визуальную ткань романа, где каждый эпизод оказывается сложно сконструированной композицией, требующей «смотрения» не менее, чем «чтения».

Третий аналитический блок посвящен полисемантике и полифункциональности звука и его отсутствия в романе. Выделяются три условные категории звука: отсутствие звука (тишина, пауза), присутствие и роль «диегетического» звука, «недиегетический» звук. Показано, что тишина является самостоятельной субстанцией, наполняющей пространство текста и часто упоминаемой как нечто осязаемое, могущее быть «ломленным». Герои часто молчат или прибегают к невербальной коммуникации, что создает эффект немого кино, где диалоги заменяются жестами и интертитрами. «Диегетический» звук – это звуки, принадлежащие миру романа: перестук стальных инструментов по баржам, голоса, льющаяся вода, стук шагов. Эти звуки организуют пространство, маркируют присутствие других людей, создают ритм, подобно тому, как в немых городских симфониях визуальный ряд генерировал «имплицитный шум». Вода, в частности, играет особую роль: ее журчание в сознании Мэри становится звуковым эквивалентом коллективного бессознательного, а шум волн способен заглушать слова, тем самым овеществляя звук и придавая ему физическую силу. Акцентные звуки – хлопок пробки, звон колокола, щелчок застёжки – функционируют как инструменты переключения действия и смены динамики, подобно звуковым сигналам в звуковом кино. «Недиегетический» звук – это музыка оркестров, играющих на площадях, которая часто описывается отдельно от их визуального присутствия и становится своего рода музыкальным сопровождением, как в немом кино. Особое внимание уделяется эпизоду с музыкальным автоматом, где синий свет, исходящий из машины, и сентиментальная музыка создают атмосферу механизированного, отчужденного удовольствия, а описание разговоров после окончания песни дается через музыкальную терминологию (увертюры, репризы, крещендо), превращая весь текст в симфонию. В итоге делается вывод, что звук в романе не менее важен для конструирования художественного пространства, чем визуальные образы, и что в этом отношении текст Макьюэна выстраивается по сложной трехступенчатой схеме «слово – изображение – звук».

Четвертый блок второй главы предлагает интерпретацию романа, исходя из сделанных ранее наблюдений. Автор выдвигает гипотезу о том, что Мэри является единственным «реальным» персонажем в истории, тогда как остальные образы – Колин, Роберт, Кэролайн – являются порождениями ее сознания или искаженной памяти, субличностями, архетипами, созданными ее подсознанием. Эта гипотеза подкрепляется рядом текстовых улик: Колин и Мэри постоянно описываются как зеркальное отражение друг друга, они смотрят в одну сторону, едят из одной тарелки, их шаги звучат как один; сходство их лиц и тел, особенно инфантильные черты Колина (маленькие ступни, гладкая кожа, следы от резинки, делящие его пополам), позволяют предположить, что он является авторефлексивным образом самой Мэри, ее воображаемым двойником. Роберт представляет архетип деспотичного, патриархального мужчины, воплощающего все ненавистные Мэри черты – садизм, контроль, жестокость; его отцовская фигура с усами, напоминающими гитлеровские, и культ силы делают его персонажем, выведенным из коллективного бессознательного. Кэролайн, в свою очередь, представляет образ жертвы, согласной терпеть унижения, – еще одну субличность, с которой Мэри ведет внутренний диалог. Для обоснования этой интерпретации привлекается творчество французского режиссера-сюрреалиста Жермен Дюлак, чьи фильмы «Улыбающаяся мадам Беде» (1923), «Раковина и священник» (1928) и «Приглашение к путешествию» (1927) демонстрируют схожие приемы: двойную экспозицию как способ показа внутреннего мира персонажа, мотив сна как состояния, в котором фантазия становится реальностью, образ женщины, мечтающей убить мужа, геометрические узоры света как символ заточения, мотив манекена и оторванной головы, а также образы архетипических фигур – деспотичного мужчины и покорной женщины. В романе эти мотивы находят прямое воплощение: Мэри «называет» свои субличности, придумывает им имена, помещает их в декорации Венеции – города-маскарада, где каждый носит маску и может временно растождествиться со своей личностью. Венеция выступает как

идеальное пространство для театрального маскарада, который устраивает Мэри, а финальный уход от каких-либо объяснений (она «ничего не объясняет») оставляет роман открытым для множества интерпретаций, подобно сюрреалистическому фильму, где зритель сам должен достраивать смысл.

В заключении подводятся итоги исследования и формулируются основные выводы. Показано, что роман Иэна Макьюэна «Утешение странников» может быть проанализирован как полноценная литературная «городская симфония», поскольку в нем используются все ключевые элементы этого киножанра. Во-первых, образ камеры и «кинематографического взгляда» является одной из основных «точек зрения», формирующих нарратив с помощью кадрирования, ракурса и плана. Во-вторых, городское пространство предстает как множество коммуницирующих поверхностей – окон, зеркал, витрин, площадей, воды, – создающих игру света и тени (кьяроскуро) и геометрию линий, характерную для авангардного кино. В-третьих, звук, от полного молчания до оркестровых крещендо, выполняет не менее важную структурирующую функцию, а тишина является такой же самостоятельной субстанцией, как и визуальный образ. В-четвертых, на основе этих наблюдений предлагается интерпретация романа как многослойной проективной реальности, созданной сознанием героини, где Венеция становится не столько реальным городом, сколько сценической площадкой для разыгрывания внутренних конфликтов, что сближает роман с традициями сюрреалистического кино Жермен Дюлак. Теоретическая значимость работы заключается в апробации нового подхода к анализу литературного текста через призму кинематографических техник, что расширяет методический инструментарий современного литературоведения. Практическая значимость состоит в возможности использования материалов и выводов для дальнейшего изучения творчества Иэна Макьюэна, а также для сравнительных исследований взаимодействия литературы и кино в контексте постмодернистской эстетики.

В силу того, что работа является первым этапом более масштабного исследования, в заключении намечаются перспективы дальнейшего изучения. Во-первых, представляет интерес более подробное рассмотрение взаимосвязи традиций городской симфонии с элементами венецианского мифа – с опорой на живописную традицию Джона Рескина и исследования, посвященные влиянию венецианского культурного кода на британское искусство. Венеция в романе Макьюэна не случайна: этот город с его лабиринтом каналов, маскарадной культурой, традицией изготовления зеркал и мотивом смерти создает идеальную среду для реализации кинестетической эстетики, и углубленное изучение этого аспекта может дать новые интерпретационные ключи. Во-вторых, важным направлением представляется более обширное исследование гендерного вопроса в романе с привлечением всей фильмографии и теоретических текстов Жермен Дюлак, которая была не только режиссером, но и теоретиком кино, а также современных феминистских исследований, занимающихся проблематикой женского и мужского образа в литературе постмодернизма. Вопрос о том, как Мэри конструирует мужские образы в своем сознании и как ее феминистские взгляды влияют на нарратив, может быть проанализирован значительно глубже. В-третьих, возможно сравнительное исследование «Утешения странников» с другими ранними романами Макьюэна – «Цементным садом» (1978) и сборниками рассказов – с целью выявления общих принципов визуализации пространства и конструирования нарративной оптики. Наконец, результаты исследования могут быть использованы при создании учебных курсов по современной британской литературе, истории кинематографа, а также в междисциплинарных проектах на стыке литературы и визуальных искусств. Основные положения работы могут представлять интерес для дальнейшего изучения того, как постмодернистская литература осваивает язык других медиа, и как эти межмедиальные взаимодействия меняют природу художественного высказывания.