

Євтушенко С. О.

Київський університет імені Бориса Грінченка

КІНОДИСКУРС У ПОЕТИЦІ РОМАНІВ САЛМАНА РУШДІ «ЛЮТЬ» І «ЗОЛОТИЙ ДІМ»

У статті об'єктом дослідження стали романи С. Рушді «Лють» (Fury, 2001) та «Золотий дім» (The Golden House, 2017). Вибір текстів для аналізу обумовлений їх кінематографічністю. Вона зреалізована у численних відсилках до світу кіно (назви фільмів, імена відомих акторів тощо) та у поетиці романів. Видається важливим проаналізувати місце і роль кінодискурсу у творчості англо-індійського письменника, оскільки автор обирає взаємодію кіно та художнього тексту як одну із авторських стратегій для реалізації власного мистецького задуму. У романах «Лють» і «Золотий дім» згадується велика кількість кінофільмів, кінорежисерів і кіноакторів, що демонструє ерудованість та захопленість письменника кіно-текстом. У вищезазначених романах кінодискурс зреалізований різними способами. У романі «Золотий дім» автор використовує паратекстуальну цитату (вислів французького кінорежисера Франсуа Трюффо), обіграє мотив кінодрами Френсіса Форда Копполи «Хрещений батько» та перетворює наратора на кіносценариста і кінорежисера. В обох романах зустрічаємо аналіз специфіки кіно-методу режисерів. У романі «Лють» зацентована увага на прикметних особливостях фільмів Вуді Аллена, а в романі «Золотий дім» згадуються характерні прикмети фільмів Альфреда Гічкока. Також маємо можливість познайомитися з інтерпретацією відомих кіношедеврів. У романі «Лють» мова іде про фільм номінованого на «Оскар» польського кінорежисера та кінодраматурга Кишиштофа Кесьєлевського «Декалог», а в романі «Золотий дім» – про бергманівський фільм «Сьома печатка» з Максом фон Сюдов у головній ролі. Значне місце займають порівняння персонажів з кіноакторами (Чарлі Чапліном, Фріцом Лангом, Федеріко Фелліні, Дастіном Хофманом, Джимом Керрі, Томом Крузом, Бредом Піттом, Джорджем Клуні, Жанною Моро та іншими), а також порівняння життєвих ситуацій з епізодами з кіно (кіносцени шлюбних урочистей тощо).

Ключові слова: дискурс, кінематограф, кінодискурс, мотив, цитата.

Постановка проблеми. Романи С. Рушді неодноразово ставали предметом постмодерністських [1,9], постколоніальних [1; 8], поетикологічних [3] та інших розвідок. У цій статті об'єктом дослідження стали романи «Лють» (Fury, 2001) та «Золотий дім» (The Golden House, 2017). Між цими текстами з'явилися «Клоун Шалімар» (Shalimar the Clown, 2005), «Флорентійська чарівниця» (The Enchantress of Florence, 2008), «Два роки, вісім місяців і двадцять вісім ночей» (Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights, 2015), які повною мірою відтворюють специфіку художнього світу англо-індійського автора. У романах «Лють» і «Золотий дім» магічний реалізм як конститутивна ознака художньої реальності рушдівських текстів відходить на другий план. Натомість бачимо твори, в яких увага максимально зосереджена на актуальній проблематиці. Звідси – вибір місця дії (Нью-Йорк, США), часу («Лють» – 2000 рік; «Золотий дім» – 2016 рік, президентські вибори 2016 року), персонажів (творчі особистості індійського походження із нав'язливим

прагненням позбутися минулого), екзистенційних проблем (родина, діти, ідентичність, стать тощо). Серед прикметних особливостей цих романів – кінематографічність, зреалізована у численних відсилках до світу кіно (назви фільмів, імена відомих акторів тощо) та у поетиці текстів. Видається важливим проаналізувати місце і роль кінодискурсу у романах «Лють» та «Золотий дім», оскільки вбачаємо в цьому одну із авторських стратегій щодо реалізації мистецького задуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження кінодискурсу з філологічної точки зору насамперед пов'язують з іменами Ю. Лотмана, Ю. Тинянова, Я. Мукаржовського та інших. У сучасній лінгвістиці сформувалися різні підходи до вивчення кінодискурсу, а саме: семіотичний (Г. Слишкіна, М. Єфремова, С. Зайченко, Ю. Цив'ян), перекладознавчий (В. Горшкова, Р. Мата-сов, С. Назмутдинова, М. Снеткова, Дж. Сендерсон), когнітивний (С. Бубель, Д. Бордуел, Т.Винникова, С. Козлофф), соціолінгвістичний (А. Бодрова, Л. Цибіна), текстоцентричний (А. Вассілью,

Б. Ворошилова, А. Зарецка, Є. Іванова, К. Ігнатова, С. Четмен), дискурсивний (Є. Колодіна, І. Лаврінченко, Ю. Сургай) [2]. Очевидно, що наявність різних підходів до вияснення природи кінодискурсу не сприяє формуванню єдиного загальноприйнятого терміну. У нашому дослідженні зацентована увага на функціонуванні світу кіно в конкретних літературних текстах, тому видалося доречним спиратися на визначення кінодискурсу А. Чагіною. Дослідниця розуміє «кінодискурс» «як виразний засіб кіномови (...), на основі якого будується кінооповідання та діалог «колективного автора» з глядачем, а також уся сукупність кінотекстів у комунікативному просторі культури, яка бере участь у побудові горизонту глядацьких / читальницьких очікувань» [6, с. 38].

Постановка завдання – встановити специфіку реалізації кінодискурсу в романах С. Рушді «Лють» і «Золотий дім».

Виклад основного матеріалу.

У романі «Лють» згадуються:

1) кінорежисери і кіносценаристи – американські (Вуді Аллен, Дуглас Сірк, Чарлі Чаплін), італійські (Роберто Беніньї, Федеріко Фелліні), французькі (Ален Роб-Гріє), польські (Кшиштоф Кесьльовський), шведські (Інгмар Бергман), німецькі (Фріц Ланг), японські (Ясудзіро Одзу);

2) кіноактори – американські (Дастін Хофман, Рутгер Гауер), австрійські (Клаус Марія Брандауер);

3) кінофільми – «Минулого літа в Марієнбаді» (1961), «Декалог» (1989), «Чоловіки та дружини» (1992), «Підводний човен Ю-571» (2000), «Список Шиндлера» (1993);

4) мультіплікаційні персонажі – мультяшний кролик Багз Банні (режисер Текс Ейвері, аніматор Роберт Мак-Кімсон, студія Warner Brothers);

5) рекламний ролик.

У романі «Лють» з'являється рекламний ролик, в якому молодих вампірів рятували від перших світанкових променів культові сонцезахисні окуляри американського бренду "Ray-Ban". Роль метатексту для реклами виконує популярний серіал про споживачку вурдалаків Баффі, що дозволяє передати і рівень культурного смаку, і споживачку сутність сучасного суспільства.

У романі «Золотий дім» згадується значно більша кількість кінорежисерів, кінофільмів і кіноакторів:

1) кінорежисери і кіносценаристи – французькі (Франсуа Трюффо, Ален Рене, Луї Маль), американські (Майкл Френсіс Мур, брати Вачовські, Артур Пенн, Роберт Россен, Грета Селеста

Гервіг, Вес Андерсон, Ноа Баумбах, Тодд Солондз, Джейк Пелтров, Стенлі Кубрик, Кетрін Бігелоу, Джордж Рой Хілл, Мартін Чарльз Скорсезе, Вуді Аллен), німецькі (Вернер Герцог, Ернст Вільгельм (Вім) Вєндерс, Фріц Ланг, Доріс Дьоррі), радянський (Дзіґа Вєртов, Сергій Ейзенштейн), японські (Акіра Куросава), китайські (Чень Кайге), тайські (Апічатпона Вірасетакула), шведські (Інгмар Бергман, Бу Відерберг), чеські (Іржі Менцель), італійські (Федеріко Фелліні), сербський (Емір Кустурица), австрійський (Міхаель Ганеке), новозеландські (Джейн Кемптон), канадський (Девід Кроненберг), іранський (Аббас Кіаростамі), Чак Джонс (американський мультиплікатор), англійські (Альфред Гічкок);

2) кіноактори – американські (Джим Керрі, Дастін Гофман, Том Круз, Бред Пітт, Джордж Клуні, Джефф Деніелс, Фей Данавей, Воррен Бітті, Джин Сіберг, Вайнона Райдер, Мішель Пфайффер, Джеймс Стюарт, Грегори Пек, Паркер Повзі, Хлоя Севіньї), британські (Одрі Гепберн), французькі (Жанна Моро, Саша Пітоєфф, Еммануель Беар, Бріжіт Бардо), італійські (Орнелла Муті, Моніка Вітті), шведські (Макс фон Сюдов), німецькі (Клаус Кінскі);

3) кінофільми – «Шоу Трумена» (1998), «Пін» (1988), «Сніданок в Тіффані» (1961), «Людина дощу» (1988), «Доктор Мабузе» (1922), «Токійська повість» (1953), «Чорний Орфей» (1959), «Скромні чари буржуазії» (1972), «Безтямний П'єро» (1965), «Дерса Узала» (1975), «Випускник» (1967), «Весілля в сезон дощів» (2001), «Мисливці на оленів» (1978), «Вбити Білла. Фільм 2» (2004), «Пгінцеса-нагечена» (1987), «Жовта земля» (1984), «Казки туманного місяця після дощу» (1953), «Квайдан» (1964), «Дядечко Бунмі, який пам'ятає свої минулі життя» (2010), «Омен» (1976), «Керрі» (1976), «Дитина Розмарі» (1968), «V означає вендетта» (2005), «Сьома печатка» (1957), «Ганні та її сестрах» (1986), «Флеш Гордон» (1980), «Потяги під суворим наглядом» (1966), «Відважний Сандзуро» (1962), «Бонні і Клайд» (1967), «Амаркорд» (1973), «Кишенькові гроші» (1976), «Більярдист» (1961), «Минулого літа в Марієнбаді» (1961), «Пурпурова троянда-Каїра» (1924), «Кохання Свана» (1984), «Чарівна пустунка» (1991), «На останньому подиху» (1960), «Зневага» (1963), «Агірре, гнів божий» (1972), «Космічна Одиссея» (2001), «Олександр Невський» (1938), «Броненосець «Потьомкін»» (1925), «Блукаючий вогник» (1963), «Бутч Кесседі і Санденс Кід» (1969), «Ла-Ла Ленд» (2016), «Прибуття» (2016), «Манчестер біля моря» (2016),

«Ельвіра Мадіган» (1967), «Бітлджусі» (1988), «Епоха невинності» (1993), «Кінг Конг» (1933), «Вікно у двір» (1954), «Римські канікули» (1953);

4) телесеріал – «Клієнт завжди мертвий» (Six Feet Under), американський телесеріал виробництва кабельного каналу HBO (п'ять сезонів, 2001 – 2005 рр.).

Прослідкуємо реалізацію кінодискурсу в романах «Лють» і «Золотий дім».

I. Мотив кінодрами Френсіса Форда Копполи «Хрещений батько» у романі «Золотий дім».

У творах С. Рушді ключову роль відіграють один-два магістральні інтертекстуальні наративи. Вибудовування художнього каркасу за подібною стратегією бачимо і в романі «Земля під її ногами» (античний міф про Орфея та Еврідіку), і в романі «Клоун Шалімар» (шекспірівський сюжет про Ромео і Джульєтту), і в інших. У «Золотому домі» смисловими опорними пунктами виступають два інтертекстуальні наративи – античний (Нерон, Апулей, Діоніс, Петроній) та кінематографічний (кінодрама Френсіса Форда Копполи «Хрещений батько»). Відзначимо наявні у тексті відсилки до кінодрами Копполи:

1) зізнання оповідача у прихильності до гангстерської трилогії Копполи, яку він «занадто багато дивився» [4, с. 165];

2) «прогалини», «скелети в шкафу» у родинній оповіді Нерона Голдена: «Про деякі речі не розповідалося, і складно було розвідати, як відхилити завісу, котра покрила всю цю історію» [4, с. 165];

3) приналежність Нерона Голдена до мафіозного світу, на що опосередковано натякає перша літера у назві «З-компанія» (З – означає хрещеного батька Замзаму Аланкара);

4) одруження Нерона Голдена з Василісою Арсенєвою нагадує одну з найславетніших весільних сцен, знятих у кіно, «от лише цього разу не Конні Корлеоне танцювала зі своїм батьком – цього разу патріарх танцював зі своєю молодогою нареченою, поки багата італо-американська мелодія, скомпонована для цієї сцени батьком режисера Карміном Копполою, наростала» [4, с. 160] в голові оповідача;

5) чоловіки без жінок на весіллі Нерона Голдена (прилизане волосся, дещо задовге на потилиці; кількаденна щетина; збентежені рухи; недопасовані смокінги, з рукавів яких занадто виставали манжети білих сорочок; шаркання ногами; посилене диміння цигарок) скидаються на прошаків з «Хрещеного батька», «що відвідали дона в знаменний для нього день, аби могли поці-

лувати його перстень» [4, с. 165];

6) подібність Василіси Голден до американської акторки Даян Кітон у «Хрещеному батьку» «з лицем, думками й серцем, замороженими щоденною необхідністю відмовлятися вірити в невідворотне». Але не відміну від вигаданих персонажів Маріо Пюзо, зокрема Кей Адамс з її переконаністю в порядності Майкла Корлеоне, Василіса вийшла заміж «за персонажа самого Марлона Брандо, а отже, не мала жодних ілюзій» і тому «ставало зрозуміло, що вона таки не Даян Кітон» [4, с. 188].

7) Нерон Голден у розмові з оповідачем згадує про Дона Корлеоне [4, с. 309], а одного зі своїх партнерів жартома називає Доном Корлеоне [4, с. 314];

8) «індійській» квартет чоловіків в чорних костюмах та капелюхах, білих сорочках з вузькими чорними краватками й окулярами від сонця скидалися на «товариство скажених псів» з культового фільму режисера Квентіна Тарантіно «Скажені пси» (Reservoir Dogs, 1992) чи «братів блюз» з американського комедійного кіномюзиклу «Брати Блюз» (The Blues Brothers, 1980) режисера Джона Лендіса. А один з них «найбільше нагадував Квентін Тарантіно в ролі Містера Коричневого» зі «Скажених псів» [4, с. 313];

9) вбивство Апу Голдена – «справа, пов'язана з бізнесом», адже своїми діями Нерон Голден ускладнив життя колишнім «партнерам», а потім відгородився від них континентами й океанами. Не маючи «ні засобів, ні наміру» його переслідувати, вони дочекалися слушного моменту і нанесли нищівного удару [4, с. 321];

10) індійська спільнота в Америці – це і переробники пластикових пляшок, і генії нових технологій, і титуловані актори, і завзяті юристи, і політики найрізноманітніших мастей, і дизайнери моди, і злочинні угруповання. Слово мафія щодо останніх в США уникають через його «специфічні італійські відтінки» [4, с. 456].

II. Паратекстуальні цитати (епіграф).

Третій епіграф до роману «Золотий дім» – «Життя має куди багатшу уяву, ніж ми» (La vie a beaucoup plus d'imagination que nous) – ймовірно належить французькому кінорежисеру Франсуа Трюффо (François Truffaut).

III. Оповідач – кіноман, кінорежисер, кіносценарист.

У романі «Лють» головний персонаж Малік Соланка не є кіноманом, однак і з першою дружиною Сарою, і в Нью-Йорку на самоті постійно відвідує кінотеатр. Одного разу спільно із Сарою

він тричі за день переглянув титулований французький кінофільм «Минулого літа в Марієнбаді» (*L'année dernière à Marienbad*). Справжніх поціновувачів інтелектуального кіно захоплює загадкова структура оповіді, невизначений хронотоп і фантастична природа цього фільма. Колишня дружина Соланки претендувала на звання інтелектуалки, тому вихідні присвячувалися спробі «зрозуміти правила безглуздої гри з сірниками», якою бавилися герої кінострічки: «Ти ж знаєш, що не зможеш виграти!» – «Не буває ігор без тих, хто програв». – «Я знаю, що можу програти, але ніколи не програю». Ось цієї чудової гри!» [5, с. 45]. Відмова Сари від шатів вченої дами на користь прибуткової роботи в рекламному агенстві викликає у Маліка Соланки щире обурення, адже все виявилось фальшивкою та підробкою: «Я застряг тут, у смердючому тамбурі французької літератури, а вона в дорогому костюмі від Джил Сандер ходить по офісу на Шостий авеню, десь на сорок девятому поверсі, і зашибає, я впевнений, вже більше мого» [5, с. 45]. У романі «Золотий дім» дізнаємося, що улюбленою кіносценою оповідача є «гра в сірники у “*L'année dernière à Marienbad*” («Минулого літа в Марієнбаді») Алена Рене за участі дракулюватого Саші Пітоєффа з гранітним обличчям («Це не гра, якщо ви не можете програти» – «О, програти я можу, тільки ніколи цього не роблю»))» [4, с. 222].

Оповідач роману «Золотий дім» зростає в інтелектуальній атмосфері, адже образ життя його батьків-викладачів насичений культурними наративами. Показовим є бельгійський куточок в родинному будинку, який включає оригінал малюнка із зображенням головного персонажа бельгійської серії коміксів Ерже Тентена, ворголову шовкографію французького і американського модельєра уроженки Брюсселю Діани фон Фюрстенберг, перше видання «Спогадів Адріана» французької письменниці бельгійського походження Маргеріт Юрсенар, фотографії бельгійського велосипедиста Едді Меркса та бельгійської Черниці-Співачки Жаннін Деккерс і знаменитий голлівудський фотокадр «зі «Сніданку в Тіффані» із зображенням прекрасної кінозірки (бельгійського походження – С.Є.) з довгим мундштуком, яку колись знали під ім'ям міс Едда ван Гемстра, а пізніше покохали як Одрі Гепберн» [4, с. 41].

Кіно – невід'ємна частина життя оповідача. Він любить проводити вихідні вечори в кінотеатрах “IFC Center” (Вест-Вілледж) або “Film Forum” (Нижній Мангеттен), переглядаючи улюблені кінострічки на кшталт «Токійської повісті», «Чор-

ного Орфея» або «Скромних чарів буржуазії». Оповідач зізнається, що його «все наштовхує на думки про кіно» [4, с. 160], адже справжнє безсмертне життя «було тим, що світилося в темряві на кіноекрані» [4, с. 365]. Він тримає у голові кіносценарії і синопсиси сценаріїв, порівнюючи себе із Петером Кіном, героєм роману Еліаса Канетті «Засліплення», який «тримав цілі бібліотеки» [4, с. 52]. Створення власного кіносценарію поєднується з роботою «над серією коротких кліпів для кабельної платформи відео на вимогу» [4, с. 222] та зйомками документального фільму під назвою «Найласіші шматки». У кліпах молоді і талановиті американські актори і режисери (Грета Гервіг, Вес Андерсон, Ноа Баумбах, Тодд Солондз, Паркер Повзі, Джейк Пелтров, Хлоя Севіньї) розповідали про свої улюблені кіномменти, висловлюючи тим самим захоплення класичними фільмами. Такими сценами були:

1) «сцена штампування сідниць у «Потягах під суворим наглядом» Їржі Менцеля»;

2) «Тосіро Міфуне, що вперше з'являється, втілений у свого персонажа – обшарпаного, хворого на сверблячку самурая у «Відважному Сандзюро» Куросави»;

3) «перша сцена Майкла Дж. Полларда в «Бонні і Клайді» Артура Пенна («бруд у паливопроводі – я його просто видмухав»);

4) «зимовий павич, що розправляє пір'я хвоста в «Амаркорді» Фелліні»;

5) «малюк, який випадає з вікна й підстрибує неушкоджений у “*L'argent de poche*” («Кишенькових грошах») Трюффо»;

6) «фінальні кадри «Більярди» Роберта Россена («Товстуне, ти чудово граєш у більярд» – «І ти теж, Меткий Едді»));

7) «гра в сірники у “*L'année dernière à Marienbad*” («Минулого літа в Марієнбаді»))» [4, с. 222].

У документальному фільмі Вернер Герцог, Емір Кустуріца, Міхаель Ганеке, Джейн Кемп'юні, Кетрін Бігелоу, Доріс Дьоррі, Девід Кроненберг, Аббас Кіаростамі «обговорювали свої улюблені сцени з фільмів». Фільм мали представити «на престижному кінофестивалі, що проводився у вікенд Дня праці в горах Колорадо, у містечку», де герої найкасовішого американського вестерна в історії Голівуда режисера Джорджа Роя Хілла Буч Кесседі з Санденсом Кідом (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) захопили свій перший банк, а згори «споглядали (...) духи Чака Джонса, його тгиклятого ктолика й навіженої качки» [4, с. 365], американського художника-мульти-

плікатора, найбільш відомого за серією «Looney Tunes». Розмови «у тому раю кінематографістів (...) час від часу сходили на мертвих, у рік, коли відійшли Стармен, Пурпуровий, Мисливець на оленів, Молодий Франкенштайн («це Франкенсті-і-ін!»), R2-D2, Птах на дроті та Найвеличніший» [4, с. 365]. Увагу ж оповідача привернули американський музичний комедійно-драматичний фільм «Ла-Ла Ленд» («La La Land», 2016) режисера Демьєна Шазелла, американський науково-фантастичний фільм «Прибуття» («Arrival», 2016) Дені Вільнева за новелою «Історія твого життя» Теда Чана та американський драматичний фільм «Манчестер біля моря» («Manchester by the Sea», 2016) Кеннета Лонергана.

«Кінематографічні відсилання» допомагають оповідачеві сублімувати власні почуття. Навіть у вирішальну мить виходу «з тіні під світло центрального прожектора», він безуспішно намагався «втриматися від згадки про пізній шедевр Куросави «Ран», у якому, так би мовити, короля Ліра посватано з леді Макбет» [4, с. 460]. Нерон Голден нагадує йому «прибитого горем шекспірівського» короля Лір, а Василіса Голден потворну леді Каеде в «Рані», Куросавину леді Макбет. Сам же він бачить себе блазнем, який розпочав свій правдивий монолог, ніби не розуміючи, що його «роль лише другопланова; «Так, нібито я міг, як інспектор Мастан, стати зіркою принаймні в одній сцені» [4, с. 460]. Кінематографія виявляється ефективним способом подолання життєвих негараздів, однак оповідач прекрасно усвідомлює різницю між реальним життям і фільмом. «Якби життя було фільмом», події останніх днів мали б геть інший сценарій. Але «цього не сталося» – закони життя виявилися сильнішими за будь-який найдосконаліший кіносценарій.

IV. Аналіз специфіки кіно-методу режисерів.

У романі «Лють» зацентрована увага на прикметних особливостях фільмів Вуді Аллена:

1) монолог актора – запрошення публіки в залі до бесіди – стати на чийсь бік – розповісти історію зі власного життя (...) пригадати схожі монологи божевільних мамашок із фільмів пізнього Бергмана, Одзу чи Сірка;

2) «експерти» (лінгвіст Наом Хомський, соціолог Маршалл Маклюєн, пропагандистка йоги Гурумаї, шанувальник індійської духовності Діпак Чопра) з вкрадливими коментарями;

3) загострена увага на плачевному стані матері героя (галюцинації, препарати, сексуальні трикутники, різдвяні подарунки, порятунок безсмертної душі);

4) спостереження Меріел Хемінгуей «за всім, що відбувається з найжвавішим інтересом» і блискавичне перемикавання уваги на щось інше;

5) досконалі чорно-білі сцени, зняті «у відповідності з дійсністю в ім'я реалізму, правдивості та високого мистецтва» [5, с. 57].

У романі «Золотий дім» згадуються характерні прикмети фільмів Альфреда Гічкока:

1) поява поліціанта не гарантує перемогу добра, адже «перемога правди над кривдою не є чимось, визначеним наперед»;

2) жах породжений «тим, що вмирають не ті, хто треба» (загибель Джанет Лі і Мартіна Болсама у фільмі «Псих»);

3) епізодичні ролі Альфреда Гічкока [4, с. 460].

В сучасному кінематографі панують супергерої, а в документалістиці полемізують американський кінорежисер Майкл Френсіс Мур та німецькі кінорежисери Вєрнер Герцог («Снигар Штайнера») й Ернст Вільгельм (Вім) Вєндерс («Пін»). Батьки ж оповідача високо цінують твори й ідеї радянського документаліста Дзїга Вєртова, кінематографічний метод «Кіно-око» якого «мав на меті – ні більше, ні менше – еволюцію людства в напрямку вищої, вільної від вигадки форми життя, «від неоковирного громадянина через поезію машини до досконалої електричної людини» [4, с. 44]. Спосіб, який обрав оповідач для роботи над своїм широкоекранним, чорно-білим фільмом, нагадує йому піп-шоу (реєр – підглядати, show – видовище), тобто місце, де відвідувач за монету (жетон), опущену в автомат, може з кабіни подивитися в віконце на роздягнуту жінку): «Я мушу далі уявляти, мушу продовжити піп-шоу, ще одного п'ятака / вкласти в нікельдеон» [4, с. 117].

V. Інтерпретація фільмів.

У романі «Лють» Малік Соланка дивиться фільми номінованого на «Оскар» польського кінорежисера та кінодраматурга Кшиштофа Кесь-левського. «Декалог» наводить його на роздуми про те, «як виглядало б його життя, якби воно було відображене» у фільмі. Він припускає, що це міг би бути «Короткометражний Фільм про Відхід із Сімї», але поставало питання: «Яку з десяти заповідей ілюструє його історія (...), яку заповідь вона ставить під сумнів?». Віддані анафемі заповіді, серед яких жадібність, хіть, перелюб, застерігають «від гріхів зловживання довірою». Але «чи є закони, за якими судять тих, хто винен у гріху безпричинних помилок?», таких як ухилення від батьківських обов'язків, відхід із життя «без серйозної причини». Маліка Соланку долають сумніви щодо правильності поставлених

питань, звідси виникають наступні: «Що ти про себе уявив? Що можеш робити будь-яку хрень?» Та ким ти, на хрін, себе уявив? Хю Хефнер? Далай-ламою? Дональдом Трампом? У які ігри ти граєш? Гей, хлопче!» [5, с. 47]. Герої Кесьлевського не залишають думок Маліка Соланки. Він спостерігає за братами, яких після смерті батька «ледь не зводить з розуму безцінна колекція марок» і ставить питання: «Куди йдуть коренями наші вчинки?». А історія чоловіка, який не в змозі змиритися з можливим сексуальним майбутнім коханої дружини без нього, закономірно підводить його до думки, що «Всіма нами рухають таємниці. Варто нам заглянути в їхнє завішене вуаллю обличчя, як їхня сила вже штовхає нас далі, у темряву. Або до світла» [5, с. 61].

У романі «Золотий дім» оповідачеві допомагає подолати смерть батьків Нью-Йорк і бергманівський фільм «Сьома печатка» з Максом фон Сюдов у головній ролі. Це історія зрозпаченого лицаря і цинічного зброєносця, неприємних Дон Кіхота і Санчо, які повертаються з хрестового походу «в пошуках вилітків у старих гніздах» [4, с. 212]. На зворотньому шляху лицарю довелося грати «в шахи з накритою чорним каптуром Смертю, аби відволікти неминуче й могли останній раз перед смертю побачити дружину» [4, с. 212]. На відміну від Бергмана, що походив із глибоко релігійної родини і мав осмислити релігійні питання, оповідач не сприймає фільм у таких категоріях: «Назва походила з Книги Об'явлення: «І коли сьому печатку розкрив, німа тиша настала на небі десь на пів години» (Об'явлення 8:1). Для мене та тиша в небі, непоява Бога була істиною секулярного бачення Всесвіту, а пів години означало тривалість людського життя. Розкриття сьомої печатки відкрило, що Богу немає чого сказати і його нема ніде, людині ж простір її короткого життя наданий для того, щоб здійснити, як бажав це зробити лицар, одне значиме діяння» [4, с. 212]. Дружиною, яку хотів би побачити оповідач перед смертю, була його мрія стати кінорежисером, а значимим діянням був фільм про Сади «залюднений реальними й уявними постатями, як акторський ансамбль Альтмана, й Голдени у своєму будинку в дальньому кінці від мене» [4, с. 212]. Дія забороненої плитки «Афганського місяця» дозволила оповідачеві зрозуміти сутність безсмертного Мінга Безжального («Флеш Гордон», 1980) у виконанні Макса фон Сюдова – «тоталітарного, примхливого й вирядженого в яскраво-червоний плащ злого генія з фантастичних коміксів – надходив, щоб підкорити людство (...)» [4, с. 215].

VI. Порівняння персонажів з кіноакторами.

У романі «Лють» Малік Соланка відчуває себе героєм німих фільмів Чапліна або Фріца Ланга, такою собі безликою істотою, яку кинули в жорна суспільного прогресу. Кардинал «в червоному», який повільно як краб спускався по широкому сходовому маршу, подібний на одного з персонажів Федеріко Фелліні [5, с. 70]. Сива шевелюра сантехніка Йозефа Шлінка робить його схожим на Альберта Ейнштейна, а передні зуби – на муляшного кролика Багса Банні [5, с. 67]. Життя сантехніка, якому вдалося врятуватися від таборів смерті, було схоже на «справжній роман», сюжет якого дозволив би створити цілком касову середньобюджетну стрічку: «Дастін Хофман міг би зіграти сантехніка, а капітана? Клаус Марія Брандауер або Рутгер Хауер». Малік Соланка радить Шлінку записати сюжет і оформити на нього права: «Це ж, як кажуть кіношники, пряма концепція. Коли весь фільм можна укласти в одну фразу. Ваш «Підводний човен 571», “U Boot 571” займе гідне місце поряд зі «Списком Шиндлера». Можна зробити гостру комедію в дусі Роберто Беніньї. Навіть ще жорсткіше. І назвати її не “U Boot”, «Підводний човен», а “Jü Boot”, «Єврейський човен» [5, с. 68]. Сучасний американський світ подібний до сюжету із американського сатиричного фільму «Шоу Трумена» (The Truman Show, 1988) з Джимом Керрі у головній ролі: «Це мильна бульбашка, як усі тепер кажуть, – продовжив батько. – Це як у тому фільмі з Джимом Керрі, тільки у масштабі великого міста. // «Шоу Трумена», – охоче уточнила мати. – А бульбашка охоплює навіть не ціле місто, бо вона зроблена з грошей, а гроші розподілені нерівномірно» [5, с. 38].

У романі «Золотий дім» аутизм Петі Голдена асоціюється з «Дастіном Гоффманом у «Людині дощу» та іншими «ідіотами-савантами» (...), котрі відтворювали з пам'яті цілі списки простих чисел і креслили неймовірно точні карти Мангеттена» [4, с. 64]. А Петя вважає оповідача симпатичнішим за Тома Круза, красивішим за Бреда Пітта та ефектнішим за Джорджа Клуні: “Sic transit gloria / Так проминає слава, Томе, Бреде, Джордже, подумав я» [4, с. 167]. Скорочене ім'я Апу «стало відлунням безсмертного Апу з фільмів Рая» [83]. «Безмовний, непорушний, неприступний, із насупленим обличчям» Нерон Голден нагадує оповідачеві доктора Мабузе, персонажа великого фільма Ланга «Доктор Мабузе, гравець»: «Цей фільм, звісно ж, розповідає про кар'єру генія злочинного світу» [4, с. 74]. Паралель

закономірна, адже оповідач захоплюється «німецьким експресіонізмом у кіно загалом і творчістю Фріца Ланга зокрема». Василіса у довгій білій сукні нагадує Ельвіру Мадіган, героїню однойменного фільму шведського кінорежисера Бу Відерберга, знятий в 1967 році за однойменною баладою Юхана Ліндстрема Саксона. Балада і фільм розповідають про реальні події – історію кохання та смерті датської циркової наїзнички Ельвіри Мадіган (справжнє ім'я Гедвіга Антуанетта Ізабелла Елеонора Єнсен, 1867–1889) [4, с. 381]. Діоніс Голден і його кохана Рія вдягнуті «в мотоциклетні шкірянки, окуляри-авіатори й кашкети», окулярний і розмазані тіні сприймалися як близнюки – «обоє бліді, обоє з хворобливим виглядом, обоє втікачі з того самого артгаузного фільму» [4, с. 109]. Рія нагадує Анну Каріну з «Безтямного Перо», готичну Жанну Моро («укладала чорне волосся голками дикобраза», «сиділа на даху з великою акустичною гітарою й співала пісню їхнього кохання: “Elle avait des yeux, des yeux d’opale / qui me fascinaient, qui me fascinaient, – з цигаркою, що звисала з куточка рота. – Chacun pour soi est reparti / Dans le tourbillon de la vie...” // «У неї в очах, в очах опал / Мене полонив, мене полонив (...) І кожен пішов без вороття / У цім круговирі життя (фр.)» [4, с. 109]), американську акторку Вайнону Райдер – «тільки не ту чокнуту готку-підлітка в «Бітлджусі» (Beetlejuice, фентезі-комедія режисера Тіма Бертона), що танцює в повітрі під чудесне белафонтівське каліпсо, гойдаючи лінії тіла, а Вайнону з «Епохи невинності» (The Age of Innocence, драма 1993 року, знята режисером Мартіном Скорсезе за однойменним романом Едіт Вортон), цілком самоопановану й менш невинну, ніж видавалося» [4, с. 387].

VII. Порівняння життєвих ситуацій з епізодами з кіно.

Шлюбні урочистості викликають у пам'яті оповідача славетні сцени з кіно: 1) «Дастін Гоффман у «Випускнику», що молотить у скляну стіну церкви в Санта-Барбарі, аби викрасти Катаріну Росс прямо з-під вівтаря»; 2) «Бабусі, що танцюють у Нью-Делі у «Весіллі в сезон дощів»; 3) «Вино, що лиховісно проливається на весільну сукню в «Мисливці на оленів»; 4) «Наречена, застрелена в голову в день шлюбу у «Вбити Білла. Фільм 2»; 5) «Пітер Кук, що здійснює обряд вінчання у «Пгінцесі-нагечений»; 6) ««Незабутній бенкет у «Жовтій землі» Чень Кайге, в якому гостям під час сільського весілля в розореній китайській провінції Шеньсі подають до столу дерев'яну рибу, бо справжньої риби нема звідки взяти, а під час весілля риба просто мусить бути на столах» [4, с. 160]. Життя в Садах нагадує оповідачеві американський трилер Альфреда Гічкока 1954 року «Вікно у двір» (Rear Window) за мотивами оповідання Корнела Вулріча «Мабуть, це було вбивство» з Джеймсом Стюартом і Грейс Келлі в головних ролях: «Кожен підглядав за кожним, усі ми були яскраво освітлені у своїх вікнах, що нагадували мініатюрні кіноекрани на більшому екрані, й відігравали свої драми на вітху сусідам» [4, с. 405].

Висновки і пропозиції. У статті здійснено спробу дослідити способи реалізації кінодискурсу у романах С. Рушді «Лють» та «Золотий дім». Виявлено, що автор послуговується різними засобами для взаємодії кінотексту та художнього тексту. Приміром, він залучає паратекстуальну цитату, обіграє мотив відомої кінодрами, порівнює персонажів з кіноакторами тощо. З'ясовано, що вивчення кінодискурсу на матеріалі романів англо-індійського письменника в подальшому можна зреалізувати за допомогою інтермедіального аналізу.

Список літератури:

1. Каличкина А. Взаимодействие постмодернистских и постколониальных мотивов в творчестве С. Рушди : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 Минск, 2003. 17 с.
2. Крисанова Т. Основні підходи до розуміння поняття «кінодискурс». *Науковий вісник Східноєвропейського університету імені Лесі Українки. Дискурсознавство. Текстологія. Літературознавство.* 2014. Вип. 4. С. 98 – 102.
3. Мазін Д. Поетика романів Салмана Рушді : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 Київ, 2003. 20 с.
4. Рушді С. Золотий дім. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 496 с.
5. Рушді С. СПб. : Амфора, 2012. 351 с.
6. Чагіна А. Кинодискурс в поезитіке роману М.Пуїга «Любовь в Буэнос-Айресе». *Вестник Томского государственного университета.* 2021. Вип. 465. С. 37–44.
7. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. Київ : Автограф, 2009. 352 с.
8. Mustafa Kirca. Postmodernist Historical Novels: Jeanette Winterson's and Salman Rushdie's Novels as Historiographic Metafiction. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

of Doctor of Philosophy to the Graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University, the Department of English Literature, 2009. 169 p.

9. McLeod John. *Rewriting History: Postmodern and Postcolonial Negotiations in the Fiction of J.G. Farrell, Timothy Mo, Kazuo Ishiguro and Salman Rushdie*. Submitted in accordance with the requirements for the degree of Ph. D., The University of Leeds, 1995. 235 p.

Yevtushenko S. O. CINEMA DISCOURSE IN THE POETICS OF SALMAN RUSHDI'S NOVELS "FURY" AND "THE GOLD HOUSE"

In the article, S. Rushdie's novels "Fury" (2001) and "The Golden House" (The Golden House, 2017) became the object of research. The choice of texts for analysis is determined by their cinematography. It is realized in numerous references to the world of cinema (titles of films, names of famous actors, etc.) and in the poetics of novels. It seems important to analyze the place and role of film discourse in the work of the Anglo-Indian writer, since the author chooses the interaction of film and artistic text as one of the author's strategies for the realization of his own artistic idea. A large number of films, film directors and film actors are mentioned in the novels "Rage" and "Golden House", which demonstrates the erudition and enthusiasm of the writer for the film text. In the above-mentioned novels, the film discourse is realized in different ways. In the novel "Golden House", the author uses a paratextual quote (saying of French film director Francois Truffaut), plays on the motif of Francis Ford Coppola's film drama "The Godfather" and turns the narrator into a film scriptwriter and film director. In both novels, we find an analysis of the specifics of the filmmakers' film method. The novel "Rage" focuses attention on the salient features of Woody Allen's films, and the novel "The Golden House" mentions the salient features of Alfred Hitchcock's films. We also have the opportunity to get acquainted with the interpretation of famous film masterpieces. In the novel "Rage" we are talking about the film "The Decalogue" by the Oscar-nominated Polish film director and playwright Krzysztof Kieslowski, and in the novel "The Golden House" it is about Bergman's film "The Seventh Seal" with Max von Sydow in the lead role. A significant place is occupied by comparisons of characters with movie actors (Charlie Chaplin, Fritz Lang, Federico Fellini, Dustin Hoffman, Jim Carrey, Tom Cruise, Brad Pitt, George Clooney, Jeanne Moreau, and others), as well as comparisons of life situations with movie episodes (movie scenes of marriage celebrations, etc.).

Key words: discourse, cinematography, film discourse, motive, quote.