

УДК 821.111(73)

Е. М. Бутенина

Владивосток, Россия

МЕТАМОРФОЗЫ ГОГОЛЕВСКИХ ПОВЕСТЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ США

В последние десятилетия в литературе США появились сатирико-фантастические переложения петербургских повестей Гоголя «Нос», «Шинель» и «Портрет» у трех различных авторов: Филипа Рота, Тома К. Бойла и Гари Штейнгарта. Модернизации именно этих повестей Гоголя словно мистическим образом продолжают гоголевский сюжет о метаморфозах духа и тела и создают единый англоязычный текст об усилении деформации человеческой личности в современном мире. Герой Рота мечтает изменить свое довольно бессмысленно-физиологическое существование в человеческом облике и сделать его более осмысленным в состоянии отдельного органа. Советская Москва в изображении Бойла оказывается более бесчеловечной, чем имперский Петербург Гоголя, во многом из-за темы телесности. Наконец, страшный гоголевский портрет в вариации Штейнгарта преобразуется в шарж.

Ключевые слова: Гоголь, телесность, «Нос», «Шинель», «Портрет», Ф. Рот, Т. К. Бойл, Г. Штейнгарт.

В последние десятилетия в литературе США появились сатирико-фантастические переложения трех петербургских повестей Гоголя: в 1972 г. вышла новелла Филипа Рота «Грудь», созданная под влиянием «Носа» и «Превращения» Кафки, в 1985 г. у Т. К. Бойла включил в свой очередной сборник рассказ «Шинель-II», а в 2002 г. журнал «Нью-Йоркер» опубликовал рассказ Гари Штейнгарта «Шейлок с берегов Невы», переносящий действие «Портрета» в Петербург 1990-х. Эти три текста позволяют говорить о значении гоголевского сюжетного наследия для современной прозы США.

Филип Рот любит шокировать американскую общественность: его роман «Случай Портного» (или «Жалоба Портного») представляет собой откровенный монолог о неудачах в интимной жизни еврейского холостяка Александра Портного на кушетке психоаналитика. Новелла «Грудь» также была рассчитанной провокацией и вызвала предсказуемо отрицательную реакцию в американской критике; одним из немногих положительных отзывов стала рецензия Джона Гарднера [1].

Герой новеллы, преподаватель литературы Дэвид Кепеш однажды просыпается и обнаруживает, что превратился в гигантскую женскую грудь. Рот не заставляет читателей гадать о литературной предыстории метаморфозы своего героя:

Бутенина Евгения Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Дальневосточного федерального университета (о. Русский, Владивосток, 690920, Россия; butenina.em@dvvfu.ru, eve-butenina@yandex.ru; +7 924 238 82 12)

Сюжетология и сюжетология. 2014. № 1. С. 68–76.

© Е. М. Бутенина, 2014

размышляя о своем несчастье, Кепеш предполагает, что это невероятное воздействие трех текстов, которые ему многократно доводилось преподавать – «Путешествия Гулливера» Свифта, «Нос» Гоголя и «Превращение» Кафки. В статье рассматриваются только переключки новеллы Рота с повестью Гоголя; нужно, однако, отметить, что источниками фантазии американского автора наверняка послужили описания «чудовищных» грудей великанш у Свифта, а также эпизод о похождениях сбежавшей из лаборатории гигантской груди в комедии Вуди Аллена «Всё, что вы всегда хотели знать о сексе, но боялись спросить», вышедшей в год написания новеллы [2].

Если сравнить транскультурные ассоциации с носом и женской грудью, а также коннотации для времени создания соответствующих произведений, то можно отметить следующее. К первой трети XIX в., как подробно показал В. В. Виноградов [3], в литературе существовала уже достаточно длительная традиция комической «носологии»; кроме того, в эти годы входила в моду ринопластика, и множились анекдоты и каламбуры о носе. Гоголь отдал дань этой традиции в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», где встречается немало выразительных упоминаний о «самоуправстве носа», в «Невском проспекте» включил в сюжет мотив об отрезанном носе и наконец в одноименной повести создал «гимн этому органу» (по выражению Набокова). Набоков, отмечая, как и многие другие исследователи, «телесный характер гения» Гоголя, считает, что нос в его текстах становится «героем-любовником» (вспоминая, в частности, что нюхание табака у гоголевских героев «превращается в целую оргию»), и этот орган изначально казался писателю «чем-то комическим», «отдельным», «сугубо, хоть и безобразно мужественным» [4. С. 175–176].

Именно таким показывает себя нос в гоголевской повести, в честь него названной, существуя в различных ипостасях: то как предмет, соответствующий по размерам человеческому носу (его можно запечь в хлеб или положить в карман), но обладающий не вполне телесными свойствами («нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком, как будто бы пробка» [5. С. 68], то как человекоподобный субъект, который может спрятать «лицо свое в стоячий воротник» [5. С. 55] и молиться, а также вполне уверенно перемещаться по различным инстанциям, что позволило Иннокентию Анненскому заметить: «Герой повести, т. е. истинный герой ее, по-моему, Нос. Повесть же есть история его двухнедельной мести» [6. С. 7].

В отличие от деловитого ковалевского носа, грудь, в которую превратился Кепеш, неподвижна и совершенно беспомощна. Постепенно осмысляя себя в качестве автономного и потенциально млекопитающего органа, Кепеш усматривает свое сходство по форме и размерам с дельфином и китом, то есть видит себя морским млекопитающим, «наделенным способностью рассуждать, а возможно, даже интеллектом», но выброшенным из воды и потому лишенным жизни. Оживление груди происходит лишь во время омовений медсестрой, и тогда Кепеш чувствует себя неким гиперэрогенным органом, сосредоточенным только на удовлетворении эротических фантазий. Однако и в непривычной оболочке Кепеш сохраняет человеческий разум, поэтому называет себя «Ионой во чреве кита»¹ [7. С. 31]. Грудь, образовавшаяся из мужского тела, напоминает также о пророке-андрогине Тиресии, и так в новелле складывается пародийный образ нового пророка.

Что же постиг Кепеш? Одним из самых тяжелых эмоционально-психологических испытаний для него стал визит бывшего научного руководителя, а ныне ректора колледжа Артура Шонбрунна, написавшего лишь «тонкую книжку о прозе

¹ Переводы цитат из новеллы «Грудь» и рассказа «Шинель-II» выполнены автором статьи.

Роберта Музиля» и так и не окончившего монографию о Генрихе фон Клейсте [7. С. 62]. Кепеш очень многого ждал от этого визита, надеялся даже, что в перспективе сможет обсудить какой-то вариант дистанционного продолжения своих преподавательских функций, но реакция Шонбрунна превзошла все его ожидания. Его наставник, «вежливейший джентльмен с изысканнейшими манерами», просто не смог сдержать истерического смеха и поспешно ретировался. Этот поступок стал таким потрясением для Кепеша, что он постепенно отказывается признавать реальность происходящего и в том числе этот визит: сначала он убеждает себя, что все происходящее ему снится, а потом уверяется в собственном безумии.

Однако постепенно он преодолевает это состояние и находит следующее объяснение произошедшей с ним метаморфозе: «...может быть, таким образом я стал Кафкой, Гоголем или Свифтом? Они вообразили эти чудесные превращения, они были художниками. Они владели языком и замечательным даром творчества. А я нет. Поэтому мне пришлось стать тем, что они только вообразили... Я превратил слово во плоть. Я перекафкал Кафку!» [7. С. 105]. Кепеш сознает, что слишком много говорил, часто наслаждаясь звуком собственного голоса, а превращение заставило его начать слушать всем телом, как это делают дельфины и киты, и в том числе в прямом и переносном смысле вслушаться в классику, наиболее доступную ему в виде аудиозаписей. Поэтому свою исповедь он заканчивает призывом к «друзьям млекопитающим» вслушаться в стихотворение Рильке «Архаический торс Аполлона» в надежде, что его рассказ «прольет новый свет на гениальные строки Рильке, особенно на его увещевание в финальной строке» [7. С. 111]:

Нам не увидеть головы, где зреть
должны глазные яблоки. Однако
мерцает торс, как канделябр из мрака,
где продолжает взор его блеснуть,

изнемогая. А не то бы грудь
не ослепляла, и в изгибе чресла
улыбка бы, как вспышка, не воскресла
с тем, чтобы в темь зачатая ускользнуть.

Не то бы прозябал обломок сей
под призрачным падением плечей
а не сверкал, как хищник шерстью гладкой,

и не мерцал звездой из темноты:
теперь тебя он видит каждой складкой.
Сумей себя пересоздать и ты

(перевод В. Летучего).

Нос в восприятии Гоголя и женскую грудь в восприятии Рота объединяют ярко выраженные телесность и эротичность и вытекающий из этих свойств потенциал к автономности и персонификации. Возможно, на последнюю ассоциацию оказала некоторое влияние популярность ринопластики в момент создания повести Гоголем и маммопластики в период написания новеллы Рота, поскольку, благодаря хирургии, эти органы стали восприниматься как отделимые от тела образования, которые можно частично или полностью изменить. Суммируя сюжетные переключки между текстами Гоголя и Рота, можно отметить прием задержания момента, когда герой обнаружит свое преображение: Гоголь для этой цели начи-

нает повествование с описания цирюльника Ивана Яковлевича, который обнаруживает в свежее испеченном хлебе «что-то белевшееся» и «плотное» и с ужасом опознает в этом нос майора Ковалёва; Филип Рот сначала представляет своего героя в обычном человеческом облике. И с майором Ковалевым, и с Дэвидом Кепешем таинственное превращение происходит во сне, и оба в какой-то момент стараются убедить себя, что происходящее – сон. Когда же они пытаются найти рациональное объяснение своим несчастьям, оба приходят к выводу, что оно постигло их как наказание за дурное обращение с женщинами: майор Ковалев «отчалил с своими комплиментами» и не женился на дочери штаб-офицерши Подточиной, поэтому предположил, что она могла найти ему в отместку «колдовок-баб» [5. С. 65]; Кепеш сохранил недобрые чувства к бывшей жене и позлорадствовал, когда узнал о том, что во втором браке ее преследуют несчастья, и она сильно подурнела.

Несколько лет спустя после выхода новеллы Рота Том Корэгессан Бойл публикует сборник «Мутное озеро» (*Greasy Lake*, 1985), в который включен рассказ «Шинель-II». Очевидно, одним из внешних поводов обращения автора к русской теме послужила Олимпиада 1980 г., поскольку он переносит действие в Москву после этого события: на столе его Акакия² стоит миниатюра олимпийского мишки, а он сам в новой шинели кажется другим клеркам важным, как «олимпийский толкатель ядра» [8. С. 215]. В рассказе ярко выражена двунаправленность сатиры. С одной стороны, обыгрываются западные штампы восприятия русской и советской культуры: комната Акакия была, «возможно, лишь вдвое больше той, что довела до убийства Раскольникова» [8. С. 211], к портному Петровичу заоченевший герой прибегает, как «Живаго, сбежавший от красных партизан» [8. С. 207], а впервые отвечая обижающим его сослуживцам, чувствует себя, «словно революционный моряк с “Потемкина”» [8. С. 210]. В рассказе встречаются имена, содержащие искаженные аллюзии к героям Достоевского (очевидно, авторская ирония адресована читателям, лишь слышавшим о романах популярного в США русского классика и поэтому путающим имена героев): например, сотрудника, пригласившего Акакия в гости на свои именины, зовут Родион Мишкин, а после смерти героя его стол занимает «энергичный блондин» Григорий Ставрогин.

С другой стороны, автор, конечно же, издевается над идеологией социалистического презрения к потребительству. При этом большинство советских граждан в его рассказе уже давно приспособились существовать, минуя официальную систему распределения благ: сослуживцы Акакия одеты в джинсы и кожаные куртки, продавец в ЦУМе предлагает ему хорошее пальто из-под прилавка вместо «штамповки» в открытом доступе, даже старый сосед по коммуналке учит его покупать продукты на черном рынке. Все это глубоко возмущает героя, и сосед объясняет ему ненависть и презрение окружающих за его вид «мученика в проклятой болтающейся шинели» [8. С. 214].

У Гоголя старая шинель Акакия Акакиевича была лишь негодной вещью, у которой чиновники даже отняли «благородное имя шинели и называли ее капотом», и так вслед за ними называет ее и рассказчик; новая же шинель, будучи мечтой, была возведена в статус «подруги жизни», а обретя материальность, настолько оказалась «совершенно и как раз впору», что облекла героя, словно вторая кожа. Бойл подчеркивает анималистическое начало в старой шинели Акакия: из нее сыпалась труха, как из «зверя с чесоткой», хлястик болтался, будто хвост, а шов под правой рукой разошелся и зиял, как «открытая рана» [8. С. 205, 206, 210]. Последнее описание, применимо, конечно, и к человеку, но все же дополняет образ шинели как умирающего животного. Враждебно-звериным предстает окружающий

² Так вслед за Бойлом в данной статье будем называть героя рассказа «Шинель-II».

мир и при описании Петровича, который, рассматривая шинель, смеялся и задышался, как «туберкулёзная лошадь», сидя рядом со своей швейной машинкой, похожей на «железного монстра» [8. С. 207]. И сам Акакий, доведенный до иступления насмешками чиновников, однажды взревел, как «зверь в клетке», но и тогда изумление обидчиков длилось лишь мгновенье [8. С. 210]. О новой шинели Акакия несколько раз сказано, что она сделана из верблюжьей шерсти и утеплена лисьим воротником, гревшим его шею, словно рука [8. С. 215]. Конкретизация животных и утилитарное использование меха и шерсти как бы «укрощает» их и даже персонифицирует лисий воротник, напоминая о гоголевской «подруге жизни». Шинель в обеих повестях неотделима от героев, и у Гоголя происходит ее трансформация из вещи в телесную оболочку, а у Бойла – из большого животного в зооморфную вещь.

Короткое счастье и трагедия Акакия воспроизведены Бойлом полностью, но обставлены новыми пространственными и временными приметами. В эпизоде нападения на Акакия Акакиевича один из грабителей приставляет к «самому рту» героя незабываемый кулак «величиною в чиновничью голову»; у Бойла размеры кулака уподобляются футбольному мячу, т. е. гоголевская телесность снова заменена предметом вещного мира. Ограбление у него произошло на Красной площади непосредственно возле Мавзолея, и тень Ленина – *значительного лица* – зловеще присутствовала при многих несчастьях героя: помимо этого, кульминационного, эпизода, на статую Ленина надевали старую шинель Акакия клерки, потешаясь над ним, и портрет вождя, конечно, висел за спиной сотрудника ОБХСС, который нашел украденную шинель, но разоблачил в ней контрабанду из Гонконга, конфисковал в свою пользу и наложил на убитого горем чиновника штраф в сто рублей.

Мир враждебен к героям обеих повестей, но в разной степени. Акакию Акакиевичу, за исключением добросовестной работы Петровича, некоторого сочувствия квартирной хозяйки и пронзительного сострадания безымянного молодого человека, о котором он даже не знал, не довелось испытать человеческого участия. Но он бывал счастлив в мире букв, среди которых у него были «фавориты», им он и «подсмеивался», и «подмигивал», во время переписыванья «наслаждение выражалось на лице его», и, «написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать ему завтра?» [9. С. 144, 146]. Кроме того, при всей своей бедности, он жил в *отдельной* комнате и мог изредка насладиться уединением. Советский Акакий лишен этой роскоши совершенно: помимо постоянного столкновения с недружелюбной толпой в очередях, он живет в проходной комнате перенаселенной коммунальной квартиры. Некоторую заботу соседи проявят только об умирающем Акакии, и он ее уже не оценит. Не доведется ему и стать призраком-мстителем: лишь однажды он привидится в ночном кошмаре служителю закона, присвоившего себе его шинель.

Третьей модернизацией петербургских повестей Гоголя в современной прозе США стал рассказ русского эмигранта Гари Штейнгарта «Шейлок с берегов Невы», в котором персонажи гоголевского «Портрета» стали гротескными карикатурами, а многие сюжетные ходы приобрели черты деградации. Рассказ написан от лица нового русского банкира, «смеси грека и какого-то сибирского мегамонгола», живущего в стиле нувориша *а ля рус*: ночные клубы, кокаин, постоянные угрозы киллеров и слуга Тимофей, будящий похмельного барина обращением «батюшка». Себя банкир называет ростовщиком и, сознавая недолговечность оставшегося ему существования в криминальном Петербурге 1990-х гг., заказывает свой портрет бедному художнику Чарткову.

Новый Чартков представляет собой некий гибрид гоголевских художников из «Невского проспекта» и «Портрета»: отчасти это ставший неидеалистичным и рассудочным Пискарев, который поначалу сочувственно дружит с двумя проститутками, матерью и дочерью, и даже уговаривает богатого заказчика помочь им, но под воздействием огромного гонорара меняется и приходит к мнению, что «нельзя кого-либо спасти, пока они сами не захотят спастись». Отчасти это гоголевский Чартков, сначала стремившийся служить настоящему искусству, но под воздействием золотых червонцев – власть денег материализована и у Штейнгарта в виде стодолларовых купюр – ставший ремесленником в искусстве. Не последнюю роль сыграли в этом мать и дочь, заказавшие ему портреты, и Чартков, потакая их желаниям, создал картины так, что «все изумлялись искусству, с каким художник умел сохранить сходство и вместе с тем придать красоту оригиналу» [10. С. 105]. Штейнгарт доводит скрытое желание аристократок наиболее привлекательно подать свою внешность в погоне за удачной партией до откровенности и циничности проституток, заказывающих Чарткову сайт с рекламой своих услуг.

Однако до сайта дело, видимо, не доходит, поскольку у нового Чарткова появляется очень богатый и очень требовательный клиент, портрет которого переживает трансформацию от льстивого эскиза, где даже его черные волосы приобрели «славянскую желтизну», до полотна настолько реалистичного, что «бессмертный двойник» банкира, изображенный, естественно, с мобильником возле уха, позвонил своему прототипу за минуту до его убийства, чтобы поддержать песней из советского детства. То обстоятельство, что Чартков сам пишет портрет ростовщика, позволило переводчику рассказа на русский язык Михаилу Визелю назвать его «приквелом» гоголевской повести, с чем трудно согласиться, поскольку мистический портрет у Штейнгарта становится шаржем, правда, очень точным, благодаря карикатурности оригинала. Вот как описывает банкир свои впечатления от портрета: «Первое, что я увидел, была моя выступающая нижняя губа, из-за которой я получил прозвище “Камбала” в пионерском лагере; затем – мой орлиный нос с несколькими горбинками, приобретенными за годы драк в школьном дворе и домашних взбучек; затем – мои затуманенные темные глаза, два небольших овала, глубоко посаженные в череп; затем – мои руки, массивные, с напряженными мускулами, одна занесена для удара над моим камердинером, другая прикрывает чресла, чтобы защититься от интимнейших превратностей жизни. Моя кожа была желтой, местами – черной, мой лоб пересекала величественная зеленая вена. Я замер в центре картины, безрадостно глядя в пустой угол холста, где художник проставил свои инициалы. Он сделал меня. Он хорошо меня сделал, бедный идиот. Впрочем, не обошлось без излишеств: я щеголял парой хасидских пейсов, на заднем плане нелепо маячил экземпляр “Протоколов сионских мудрецов”, из которого в качестве закладки торчала десятирублевка. Не было смысла говорить Чарткову, что на самом деле я не иудей... Если он вдохновился написать меня таким образом, пусть так и будет» [11].

Пародийность портрета особенно заметна в деформации ключевого мотива пронзительного взгляда изображенного на портрете ростовщика. У Гоголя его страшные, «демонские» глаза, которые «как будто были вырезаны из живого человека и вставлены» в картину, неотступно смотрели на зрителя, «вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую» [10. С. 87, 129]. «Затуманенные темные глаза, глубоко посаженные в череп», и взгляд, устремленный в «пустой угол холста», ничего похожего на этот эффект произвести не могут. Отведенный от зрителя взгляд банкира иронически воспроизводит момент разрушения иллюзий в его многолетнем романе с картиной «Любительница абсента» Пикассо. С молодости ростовщик «восторгался пьяной парижанкой» и полагал, что она

тоже пристально смотрела него, но однажды обнаружил, что ее взгляд был направлен «исключительно на синюю бутылку абсента», а ее лицо «излучало столько же лукавства, сколько отчаяния – прекрасное отражение стоящего перед ней сильного яда» [11].

В изображении Штейнгарта деформацию претерпевают и описания Невского проспекта и Петербурга в целом. В «гвалте» Невского роскошный финский «Стокманн» со скандальными покупательницами соседствует с неприглядными шашлычными, которых информант банкира из МВД советует ему опасаться. Поэтому Шейлоку на Неве ближе Ленинский проспект, где серые многоэтажки, гарь и дым вызывают его презрение, но в то же время пробуждают некие сентиментальные чувства, поскольку в этом месте прошло его детство. Именно там банкир решает подставиться под пули охотившихся за ним киллеров, вдохнув напоследок «настоящие и воображаемые запахи Ленинского проспекта: угольные выхлопы заводских труб, арктический холод, черные клубы дыма материнских папирос» [11]. В свой последний миг жизни он, как и гоголевский Чартков в начале повести, смотрит на закат, но зрелище перед героем предстает совершенно иное. Чартков видит, что «красный свет вечерней зари оставался еще на половине неба; еще дома, обращенные к той стороне, чуть озарялись ее теплым светом; а между тем уже холодное синеватое сиянье месяца становилось сильнее. Полупрозрачные легкие тени хвостами падали на землю, отбрасываемые домами и ногами пешеходцев», и восклицает «какой легкой тон!» и «досадно, черт побери!» [10. С. 83]. Банкир «был загипнотизирован закатом, оранжево-желтым от загрязнений, повисшим над горизонтом выдуманного города тем стыком, где сугробы и многоквартирные башни встречались, образуя ничто» [11]. Это описание заката, деградировавшего в современности, как и все содержательные элементы гоголевского текста, тем не менее перекликается с началом повести «Портрет» и словно замыкает оригинал и модернизацию в кольцо, продолжая, в том числе, тему Петербургского текста русской литературы и в XXI в.

По мнению многих американских критиков, Штейнгарт органически вписывается в гибридную культуру США и ассоциируется как с комической еврейской традицией, ярко представленной, в частности, Филипом Ротом, так и с русской сатирико-фантастической литературой. Среди ее представителей американские критики не упоминают так и оставшегося малоизвестным в США Василия Аксенова, хотя стиль Штейнгарта очень близок аксеновскому. В частности, ироническая «гоголиана» составляла важную часть мифологизированной автобиографии Аксенова, «Башмачкина послесталинской формации», вышедшего их трех шинелей. В рассказе «Три шинели и Нос» писатель с грустью констатирует, что гоголевский абсурд – например, «некоронованный король Невского, главный стилиага» Носов, по прозвищу Нос, – остался в Ленинграде его юности [12. С. 45, 52].

Иннокентий Анненский назвал повести «Нос» и «Портрет» «эмблемами телесности и духовности» в творчестве Гоголя и предположил, что в них «проявился высший, но для нас уже недоступный юмор творения, и мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия» [6. С. 19–20]. С. Г. Бочаров справедливо полагает, что эти слова подводят к размышлению о *картине человека* (название антропологического сочинения А. Галича, изданного в период создания повести «Нос»), которая «в раздробленном и растворенном виде насыщает все творчество Гоголя» [13. С. 100]. Исследователь, в частности, высказывает свои наблюдения о «портрете лица», «сдвинутом и деформированном авторским взглядом», в «Вечерах...», «Ревизоре», «Носе» и «Шинели», где встречается «в глубине своего комизма страшное» описание табакерки Петровича, «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклее-

но лоскуточком бумажки», и приходит к выводу, что «деформация лица предстает как немотивированное фундаментальное свойство гоголевского мира» [13. С. 101–104]. При этом зримое разделение телесного и духовного у Гоголя позволило увидеть одновременно «крайнее овнешнение и упрощение образа человека» и «новое и таинственное его усложнение и углубление» [13. С. 118]. Л. В. Карасев, подробно рассматривая выражение телесного и духовного в текстах Гоголя, приходит к выводу, что «Нос», «Портрет» и «Шинель» – «ряд последовательно сменяющих друг друга иноформ единого исходного смысла телесного неумирания. Часть тела вместо тела, изображение вместо тела и одежда вместо тела» [14. С. 20].

Вариации именно этих трех повестей Гоголя, независимо друг от друга появившиеся у разных авторов США, словно мистическим образом продолжают этот гоголевский сюжет и создают некий единый текст об усилении деформации человеческой личности в современном мире. Герой Рота в конце новеллы намерен изменить свое довольно бессмысленно-физиологическое существование в человеческом облике и сделать его более осмысленным в состоянии отдельного органа, вдохновляясь одухотворенным фрагментом статуи Аполлона, описанной Рильке. Однако, как показывает последний роман Рота об этом герое «Умиращее животное» (2001), его благие намерения остались намерениями: в романе описан пожилой профессор Кепеш, вернувший себе человеческий облик, но не осознавший урок своей метаморфозы. Имперский Петербург Гоголя оказывается более человеческим – в том числе благодаря теме телесности, – чем советская Москва, в изображении Бойла лишившая человека даже толики приватности. И душа советского Акакия, оставшись без материальной оболочки, лишь однажды привиделась своему обидчику, не особенно его напугав, а потом просто растворилась без следа, так и не став призраком мщения. Наконец, страшный гоголевский портрет в вариации Штейнгарта преобразуется в шарж, а дьявольский ростовщик становится рассказчиком-жертвой, оставившим «для вечности» свое карикатурное изображение и сумбурный предсмертный монолог. Так вечная гоголевская тема «таинственного и проблемного» человека [11. С. 118] находит отклики и в современной прозе США.

Список литературы

1. Gardner J. The Breast, by Philip Roth // The New York Times Book Review. 1972. September 17. P. 10.
2. Mikkonen K. The Metamorphosed Parodical Body in Philip Roth's The Breast // CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction. 1999. № 41.1. P. 13.
3. Виноградов В. В. Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 5–44.
4. Набоков В. В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4. С. 174–227.
5. Гоголь Н. В. Нос // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3: Повести. С. 47–75.
6. Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 679 с.
7. Roth P. The Breast. N. Y.: Bantam Books, 1973. 115 p.
8. Boyle T. G. The Overcoat-II // Greasy Lake and Other Stories. N. Y.: Viking, 1985. P. 203–229.
9. Гоголь Н. В. Шинель // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3: Повести. С. 139–174.
10. Гоголь Н. В. Портрет // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3: Повести. С. 77–137.

Литературная жизнь сюжета

11. *Штейнгант Г.* Шейлок с берегов Невы / Пер. М. Визеля. URL: <http://www.netslova.ru/viesel/shylock.html>
12. *Аксенов В. П.* Негатив положительного героя. Рассказы. М., 1996. 303 с.
13. *Бочаров С. Г.* Вокруг «Носа» // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 100–121.
14. *Карасев Л. В.* Гоголь в тексте. М.: Знак, 2013. 224 с.

E. M. Butenina

Vladivostok, Russia

**THE METAMORPHOSES OF GOGOL'S TALES
IN CONTEMPORARY AMERICAN LITERATURE**

The papers focuses on three variations of Gogol's Petersburg tales, namely, "The Nose", "The Overcoat" and "The Portrait", by contemporary American authors Philip Roth, Tom G. Boyle and Gary Shteyngart. The updates of these particular tales in some mystical way continue Gogol's plot of metamorphosis in mind and body and create an English text on deformations of personality in contemporary world.

Butenina Evgeniya M. – Far Eastern Federal University, Associate Professor of Linguistics and Intercultural Communication Department, Candidate of Science; Russky Island, Vladivostok, 690920; butenina.em@dvfu.ru, eve-butenina@yandex.ru; +7 924 238 82 12)