

УДК 791.43: 821.11

doi 10.17072/2037-6681-2018-4-118-124

## «ВЕНЕЦИАНСКИЙ ТЕКСТ» И ЭСТЕТИКА ОТРАЖЕНИЙ В ФИЛЬМЕ ПОЛА ШРЕДЕРА «УТЕШЕНИЕ СТРАННИКОВ» ПО РОМАНУ ИЭНА МАКБЮЭНА

**Ольга Анатольевна Джумайло**

д. филол. н., зав. кафедрой теории и истории мировой литературы

Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации

Южный федеральный университет

344006, Россия, г. Ростов-на-Дону, пер. Университетский, 93. o.dzhumaylo@gmail.com

SPIN-код: 7549-9770

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1217-5567>

ResearcherID: J-9484-2017

Статья поступила в редакцию 11.09.2018

**Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:**

Джумайло О. А. «Венецианский текст» и эстетика отражений в фильме Пола Шредера «Утешение странников» по роману Иэна Макьюэна // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10, вып. 4. С. 118–124. doi 10.17072/2037-6681-2018-4-118-124

**Please cite this article in English as:**

Dzhumaylo O. A. «Venetsianskiy tekst» i estetika otrazheniy v fil'me Pola Shredera «Uteshenie strannikov» po romanu Iena Mak'yueua [‘Venetian Text’ and Aesthetics of Reflections in Paul Schrader’s ‘The Comfort of Strangers’ based on the Novel by Ian McEwan]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2018, vol. 10, issue 4, pp. 118–124. doi 10.17072/2037-6681-2018-4-118-124 (In Russ.)

Статья обращена к эстетике отражений в киноадаптации режиссером и теоретиком кино Полом Шредером романа известного английского писателя Иэна Макьюэна «Утешение странников». Во-первых, аргументируется обращение к «венецианскому тексту» как несущему эстетику «трансцендентального стиля» с его ключевыми мотивами зыбкости, переходности, трансгрессии, отражений. Знаменательны переключки текстов романиста (И. Макьюэн), сценариста (Г. Пинтер) и режиссера (П. Шредер) со словесными и кинотекстами, разворачивающимися в Венеции (Т. Манн, Д. Дюморье, Л. Висконти, Н. Роег и др.), и их тематическими и визуальными лейтмотивами.

Во-вторых, эстетика отражений сопровождает фантазмический образный план «Утешения странников», привлекая внимание к границе визуального (эстетизированного) и эротического деструктивного (самодеструктивного) опыта. В этом отношении любопытны как многочисленные образы оптических предметов, фотографий, зеркальных поверхностей, так и сам показ фотографирования, перенос опыта вуайеризма на экран, а также рефлексия о наслаждении взглядом (gaze).

Наконец, «трансцендентный стиль» Шредера выводит зрителя к метарефлексии о зыбкости и трансгрессии любого взгляда, а в данном случае взгляда на красоту, подлежащую уничтожению. Кроме того, акцент на нарративном фокусе, повествовании от лица Роберта, связывает данный текст с исповедальной темой величия в самоубийстве (suicidal glory), в целом характерной для Шредера (в особенности его фильма «Мисима»), и устанавливает еще один план саморефлексии. Личное фиаско и самоутрата предстают и в «венецианском тексте» Шредера, сопровождаемые скорбью об утраченных ценностях и недостижимости совершенной красоты.

**Ключевые слова:** «венецианский текст»; эстетика отражений; «трансцендентальный стиль»; метарефлексия; Пол Шредер; Иэн Макьюэн.

Фильм американского кинорежиссера и теоретика кино Пола Шредера «Утешение странников» (*The Comfort of Strangers*, 1990) провоцирует на размышления об использовании режиссером нескольких интеллектуальных и художественных контекстов в представлении предельных состояний эротического желания. Как автор известной киноведам монографии «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» (1972) [Шредер 1996–1997] Шредер во многом сам следует «трансцендентальному стилю», который скорее создает пространство для философско-эстетического вопрошания, нежели прибегает к эксплицирующей поэтической системе. По словам режиссера, «трансцендентальный стиль стремится максимально заострить тайну существования, он избегает любых привычных объяснений реальности – собственно реализма, натурализма, психологизма, романизма, экспрессионизма, импрессионизма и, наконец, рационализма» [цит. по: Kouvaros 1996: 10].

Предметом нашего внимания становится эстетика фильма, рассмотренная с трех позиций: специфического отражения «венетического текста» в фильме; оптических и фантазмических образных планов; саморефлексии в кинотекстах Шредера.

В пересказе сюжет фильма, снятого как киноадаптация одноименного романа Макьюэна [McEwan 1982], выглядит скандальным: молодая британская пара едет в Венецию, чтобы решить, стоит ли им оставаться вместе. Колин и Мэри осматривают достопримечательности и нередко ощущают себя потерянными в городе-лабиринте. Будто случайно им встречается Роберт, хорошо говорящий по-английски итальянец, который приглашает их сначала в свое кафе, а затем в прекрасный особняк, где знакомит с женой Кэролайн. Несмотря на несколько странное и тревожащее молодых людей поведение хозяев, это знакомство оживляет их отношения. Однако в финале Роберт и Кэролайн убивают Колина и, охваченные страстью друг к другу, оставляют его истекать кровью.

Подобно тому как роман Макьюэна не является криминальным и порнографическим текстом [Ryan 1994; Slay 1996; Malkolm 1999], фильм Шредера показывает границы персонального опыта как важнейшую проблему экзистенциального, философского и эстетического характера. Сюжет, воплощенный прекрасным актерским составом (Уокен, Миррен, Эверетт, Ричардсон), преподнесен в странной оптике, намеренно создающей ощущение соприсутствия других текстов культуры: в кадре часто появляются разнообразные артефакты в рамках, будто провоцируя зрителя на метатекстуальную ре-

флексию. Стилизация выступает как концептуальный элемент текста. И действительно, в основе фильма лежит роман Макьюэна, отсылающий к классическому тексту Томаса Манна «Смерть в Венеции». Сценарий по роману был написан крупнейшим британским драматургом Гарольдом Пинтером и несет приметы его собственного почерка [Richardson 2017]. В особенности это заметно в создании атмосферы ожидания и угрозы, сопровождаемой знаменитыми пинтеровскими паузами и мотивами насилия, возникающего в самых обыденных ситуациях и выявляющего бессознательные желания героев [Pinter 2000]. Несомненно, что и в фильмографии Шредера «Утешение странников» становится оригинальной вариацией на тему величия самоубийства (*suicidal glory*), уже развитой им ранее.

Фильм воспроизводит поэтику пространства новеллы Манна «Смерть в Венеции», давшую прототипическую модель для используемого Макьюэном и Шредером комплекса сводимых друг к другу пространственных, сексуальных и мортальных мотивов: венецианские гондолы как проводники мортального сюжета, наблюдение как часть гомоэротического сюжета, эстетическая искушенность Роберта и Кэролайн и преобладающий эстетический контекст в отношении Колина. Поэтика Манна и в деталях: музыка в баре Роберта заставляет вспомнить о музыке, которую слышит Ашенбах (его прототипом у Манна был Малер); музыка также отсылает к экранизации «Смерти в Венеции» Лукино Висконти, делающего Ашенбаха композитором. Принцип суггестивных повторов, лейтмотивная организация и мифопоэтическая образность дополняют впечатление о присутствии текста Манна, к тому же Макьюэн признает свой особый интерес к творчеству Томаса Манна уже в 1978 г.<sup>1</sup> В каком-то смысле сама идея столкновения рокового и повседневного в венецианских декорациях, оборачивающегося трагическим финалом, также восходит к Манну. В фильме Шредера – будто уже виденные ранее гондолы, красные от крови губы, скрываемая седина (отца Роберта), опасная бритва. Однако в текстах Макьюэна и Шредера они скорее пастиш, нежели знамение. Известен скепсис обоих в отношении поиска смысла в знаках и символах.

Воспроизводство «венетического текста» в каком-то смысле принуждает зрителя и исследователя рассматривать роковые обстоятельства скорее в связи с попаданием героев в данный топос (упадок, карнавал, извращенная любовь и финальная смерть в классических «венетических текстах»). Более того, образы фильма отсылают к «венетическому тексту» начиная с готических романов У. Бэкфорда, А. Радклиф и Д. Дюморье

и заканчивая проблематизирующими сексуальную идентичность текстами Леди Монтегю, Г. Джеймса, Ж. Уинтерсон и др. [Pfister, Schaff 1999]. Метатекстуальный аспект вводится также отсылками к эстетическим трудам Рескина (его цитирует Колин) и эссе Джеймса «Венеция» (1882), акцентирующим венецианские культурные клише. Особенно любопытен интерес английских литераторов к венецианскому топосу непосредственно перед выходом романа Макьюэна в 1981 г.: это и пьеса Пинтера «Betrayal» (1978), и рассказ Дюморье «Ganymed» (1959), и ее роман «Don't Look Now» (1971). Чувство нарастающей тревоги и потерянности в венецианском топосе пронизывают также широко известные фильмы Л. Висконти «Senso» (1954) и Н. Рога «Don't Look Now» (1973).

Психологическая трактовка пребывания в Венеции как месте транзита может трактоваться и как метафора измененного «пространства отношений героев» (обе пары ищут обновления чувств). И хотя психологическая трактовка сюжета не объясняет радикальности формы «транзита» в насильственную смерть, все же одним из травмирующих обстоятельств в личной истории Роберта предстает острое переживание им упадка культуры прошлого (также венецианский сюжет, трактуемый в семейном и гендерном ключе). Это прошлое неоднократно заявляется лейтмотивом острова-кладбища, на котором похоронены предки Роберта, и указанием на бережное хранение предметов, связанных с прошлым отца и деда. Всеобщее разрушение традиции и, по видимому, собственный гомоэротизм объясняют горечь Роберта и его стремление к самоубийству<sup>2</sup>. Для многих постромантических текстов Венеция становится эмблемой эстетизма специфического рода – она будто демонстрирует экзистенциальный и исторический кризис, переживаемый англо-американской и европейской культурой, ставит под вопрос понятия цивилизации, культуры и искусства, которые теряют свою вечную миссию поддержания гармонического всеединства [O'Neill, Sandy, Wootton 2012: 2]. Венецианский текст будто утрирует характеристику типичного героя Шредера – «подглядывающего, фланера-наблюдателя, вуайера, одиночки», смотрящего на отношения и эмоции других будто через стекло и каждый раз испытывающего гнев, тревогу, страх перед будущим и нарциссистическую самоутрату [цит. по: Kouvaros 1996: 122].

Так, интертекстуальные отсылки (литературные и кинематографические) и собственно воплощенные на экране пространственные образы Венеции вводят идею зыбкости границ, перехода (вода / земля, путь / лабиринт, остров / кладбище, дворец сладострастия / пыточная, отель как при-

станции / место транзита и шире – от красоты и ее лицемерия к смерти и самоубийству). Отсылки к «венецианскому тексту» скорее внушают идею зыбкости и переходности, нежели становятся системой точных мотивных или сюжетных переключек.

Этот фильм, как никакой другой, может стать иллюстрацией к популярной концепции *gaze*, преподнесенной в классической версии Лоры Малви как мужской взгляд, несущий импlications власти над объектом желания (мотивы наблюдения и фотографирования), власти мужчины в патриархальном обществе (на это указывает ироничное замечание Кэролайн по поводу труппы, состоящей из женщин, в которой играла Мэри) [van Alphen 1996]. В фильме также последовательно деконструируется образ туристической Венеции и туристического взгляда на нее (*touristic gaze*): статичные планы вызывают в памяти излюбленные венецианские виды на открытках. Фильм заставляет вспомнить навязчивое желание героини Хэпберн сделать снимки туристической Венеции в «Summertime» (1955) Дэвида Лина. Но эти же виды открытки оказываются вмонтированы в сюжет, снятый скорее в конвенциях нуара, – диагональный поворот, длинные тени, отбрасываемые предметами, блики и отражения, демонстрация угла и «точки зрения», повторяющиеся образы воды, пустого ночного города, городского лабиринта и пр. [Davis, Marvin 2004: 2]. Подобный реминисцентный и, в данном случае, нуаровый принцип обнаруживается также в звуковом монтаже: выбор композитора, Анджело Бадалamenti, отсылает к мрачным психологическим безднам кинематографа Линча, с которым он сотрудничал.

Однако особо любопытно то, как Шредер проблематизирует *gaze*. Это очевидно в случае мужского и туристического взглядов, но становится концептуально значимым посредством систематического построения кадров, в которые включены сразу несколько рамок, предполагающих несколько точек зрения. Поразительно точно это характеризует и венецианское «сценическое» пространство, описанное Питером Акройдом в его книге «Venice: Pure City» (2010): «Венеция может быть описана как серия коробков-сцен, будто открывающихся одна из другой» [Askroyd 2010: 146].

Своего рода метавзгляд (Роберта, режиссера, зрителя) позволяет донести главную идею фильма – важность оптики видения как таковой. С психоаналитической точки зрения связь между садизмом и наблюдением отмечал Жак Лакан. В этом отношении уместно введение лакановского понятия *regard* (обычно переводимого на английский как *gaze*), манифестирующего такой

разрыв порядка восприятия визуального поля, который запускает саморефлексию смотрящего. Данная мысль будто подкрепляется рядом возникающих в кадре предметов, связанных с оптикой и фотографированием. Но даже в менее акцентированных сценах этот ряд постоянно дополняется: так, к примеру, показывая предметы, принадлежащие деду и отцу, Роберт указывает на театральный монокль.

Собственно сюжет о связи эроса и насилия в фильме преподнесен последовательно как сюжет о фантазме, своего рода оптическом искажении в сознании героя. Фантазм – это воплощенный в образах бессознательный сценарий получения удовольствия, план и способ удовлетворения желаний. Так молодая пара пока не осознает своих желаний, но встреча со странными супругами будто вносит нечто, пока не распознанное ими самими как желаемое. Рассказ Кэролайн о боли в спине, результате любви и насилия со стороны Роберта, буквально завораживает Мэри, как и способность самой Кэролайн наслаждаться полной, возводимой в абсолют, властью другого над своим телом. Возможно, имеющий под собой реальное основание рассказ преподносится как модель взаимоотношений специально для слушающей Мэри. Однако Кэролайн подчеркивает, что и ей, и Роберту понятна грань, за которой воплощенный фантазм полной власти над ее телом станет разрушительным. Именно этот эпизод становится моделью для двух фантазмических признаний (крайних до гротеска), которыми делятся уже Колин и Мэри: она желает получать сексуальное наслаждение и при этом ампутировать Колину руки и ноги; он – создать для нее вечно движущуюся машину секса. С фантазмическим началом ассоциируется также маниакальное фотографирование, вуаеризм Роберта и Кэролайн [Forceville 2002], помещающих бесчисленное количество фотографий Колина у изголовья своей кровати.

Однако главным художественным решением темы фантазма становится избыточный ряд образов, связанных с зеркальностью. (Кстати, и фотографирование, и зеркальность отсылают к «Фотоувеличению» (Blow-up) Антониони<sup>3</sup>.) Помимо собственно зеркал, в фильме присутствуют картины, изображающие сцены эстетизированного томления, и стеклянная витрина, в которой выставлены манекены, лежащие в кровати. И то и другое отсылает соответственно к фантазмам Роберта и Кэролайн (картины) и Колина и Мэри (витрина). Психоаналитическая трактовка подкрепляется включением возможных отсылок к Саду, в особенности интересных в связи с дискуссиями вокруг фигуры Сада и его современных последователей в эротической и порногра-

фической литературе 1950-х («История О» (1954) и «Отражение» (1956)) и кинематографе последующих лет [Павлов 2012].

Но вернемся к зеркалам: в одном из них отражаются многие сцены фильма, будто эстетизируя ситуации повседневные и банальные<sup>4</sup>. Помещение этого зеркала рядом с картинами, таким же образом обрамленными, накладывает на отраженную в зеркале реальность статус фантазмической. Сходную функцию выполняет и дверь-обманка (на ней изображена картина), через которую входит и выходит Роберт. Акцентуация границы, перехода, трансгрессии, маргинальности сама по себе любопытна. В финале фильма она тематизируется, когда Кэролайн объявляет Мэри, что все они в «зазеркалье», перед тем как у этого же зеркала Роберт перережет Колину горло.

Фантазмическим по сути предстает произошедшее и с точки зрения обездвиженной Мэри, в глазах которой отражается насилие. Этот перцептивный поворот особо значим и потому, что Мэри оказывается в роли пассивного зрителя. Тогда объясним ее парадоксальный, на первый взгляд, поступок в самом конце фильма, когда во время опознания тела убитого Колина она поправляет ему волосы. Колин продолжает оставаться объектом эстетизации.

Говоря о специфической тематизации оптики в фильме Шредера, невозможно обойти вопрос о том, кому принадлежит возникающий в фильме нарративный фокус. К середине картины мы понимаем, что первые слова голоса за кадром, которые слышит зритель, – слова Роберта, который предпочитает связать историю своей женитьбы на Кэролайн с историей своего отца<sup>5</sup>. Первые слова повторены в середине фильма дословно, но теперь мы видим лицо говорящего. Однако повтор этот будет иметь парадигматическое значение, когда в самом финале фильма слова прозвучат уже как начало признания виновного в убийстве Роберта в полицейском участке. Иначе говоря, нарративным фокусом в фильме становится Роберт. Он конфигурирует сюжет, полный умолчаний (мотивы героя так и остаются до конца нераскрытыми). Это связано с отказом от необходимости полной экспликации сюжета и поступков героя (Роберта). Шредера привлекает в сценарии Пинтера именно его умение заставить зрителя сомневаться в декларируемых героем взглядах, часто расходящихся со следующими за ними действиями. Как и в пьесах драматурга, в сценарии Пинтера к фильму возникает насилие, не сопровождаемое никаким словесным объяснением (сцена болезненного удара кулаком в живот напоминает сцену из «Birthday Party» Пинтера), или тревожащий зазор между тем,

«что сказано и его истинным значением» [цит. по: Kouvaris 1996: 85]. Психологическая мотивация героя не до конца прояснена, но вместе с тем она преподносится как объективно существующая подоплека странных поступков героя. В этой связи вспоминается наблюдение Жиля Делеза, который в своем труде «Кино» обращает внимание на то, что в послевоенном европейском кинематографе изображен герой, поступки которого не вполне понятны и зрителю, и ему самому.

Статус главного героя, инициатора речи, более того, речи-признания, заставляет нас вспомнить «Мисиму» (1985), фильм Шредера, который режиссер часто упоминает как один из наиболее значимых для понимания авторского акцента на теме величия самоубийства, объединяющей скорбь по утраченным традициям, недостижимость совершенной красоты и личное фиаско. Фильм разделен на несколько частей, красноречиво озаглавленных: «Красота», «Искусство», «Действие», «Гармония пера и меча». Так, убийство Колина (недостижимой красоты, своего рода «Золотого храма») связывается в сознании Роберта с утратой патриархальных традиций, деструкцией идеала и самодеструкцией. В фильме подчеркивается, что Роберт и Кэрлайн, в сущности, отдают себя под суд, совершают акт самоуничтожения. С этой точки зрения, фильм представляет собой вариант исповедального признания в духе Мисимы, своего рода танатографию эроса.

Таким образом, «венецианский текст», экстенсивно присутствующий в фильме, задает ключевой мотив зыбкости, переходности, трансгрессии. С одной стороны, фильм акцентирует границы визуального и эротического опыта (образы предметов искусства, мотив зеркальных отражений, коллекционирование фотоснимков; поэтика умолчаний и навязчивых речевых повторов как маркеров нетранзитивности травматического опыта; введение в качестве кульминационного сюжета сцены воплощенного эротического фантазма и пр.). С другой – кинотекст наполнен знаками саморефлексии в отношении повествовательной / операторской «точки зрения» (скольжение взгляда (gaze) и его эффекты; обыгрывание позиции туриста-наблюдателя и вуайера; сопутствующие тематизирующие мотивы социальных, патриархальных гендерных и других «взглядов»; систематическое редуцирование зрительского видения персонажей; разнообразие приемы операторской съемки и пр.). «Трансцендентный стиль» Шредера выводит также зрителя к метарефлексии о зыбкости и трансгрессии любого взгляда, а в данном случае взгляда на красоту, подлежащую уничтожению.

## Примечания

<sup>1</sup> В своем романе «Амстердам» он также отсылает к Манну и его «Доктору Фаустусу». Макьюэна интересует интеллектуально-философская проекция частной истории: современный композитор Клайв заимствует «Оду к Радости» Бетховена и проходит процедуру эвтаназии.

<sup>2</sup> В сущности, его оппонентами становятся режиссер фильма Шредер, романист Макьюэн и драматург-сценарист Пинтер, известные критики традиционного уклада, не раз обращавшиеся в своем творчестве к патриархальной культуре как к культуре насилия.

<sup>3</sup> Шредер также признается в многочисленных заимствованиях из «Конформиста» (Il Conformista) Б. Бертолуччи («немотивированная» камера, гомоэротическая тема и тема наблюдения за убийством).

<sup>4</sup> Об эстетизации повседневности (итальянском топоэкспрессе) с «оглядкой» на другие тексты в русской литературе пишут в своих работах О. В. Соболева, Т. Н. Фоминых и Е. А. Постнова, а также Н. С. Бочкарева и К. В. Загороднева.

<sup>5</sup> Подобный прием част у Шредера: «Ты хочешь услышать личную историю? Хорошо. Я расскажу тебе личную историю – не о себе, конечно. О моем деду, Картере Пейдже первом» – в 2007 г. Шредер снимает «Эскорт для дам» (“The Walker”), в котором вновь возникает тема признания.

## Список литературы

Бочкарева Н. С., Загороднева К. В. Экспресс и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. № 2(23). С. 172–181.

Павлов А. Порношник: от триумфа к забвению // Логос. 2012. № 6 (90). С. 180–195.

Соболева О. В. Венецианский текст в современной русской литературе (1996–2009): дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2010. 166 с.

Фоминых Н. Т. Венеция в стихах В. В. Вейдле // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. № 2(22). С. 126–131.

Фоминых Н. Т., Постнова Е. А. Образы Италии в повести В. А. Каверина «Косой дождь» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 4(16). С. 165–174.

Шрейдер П. «Трансцендентальный стиль в кино»: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. (1996–1997). № 32. С. 182–201.

Alphen E. van. The Homosocial Gaze according to Ian McEwan's The Comfort of Strangers // T. Brennan and M. Jay (eds.) Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight. London and New York: Routledge, 1996. P. 171–185.

Ackroyd P. *Venice: Pure City*. London: Random House, 2010. 432 p.

Davis R. C., Marvin G. R. *Venice the Tourist Maze: A Cultural Critique of the World's Most Touristed City*. Berkeley: California University Press, 2004. 372 p.

Forceville Ch. *The Conspiracy in The Comfort of Strangers: Narration in the Novel and the Film // Language and Literature*. 2002. Vol. 11(2). P. 119–135.

Kouvaros J. *Paul Schrader*. Urbano and Chicago: University of Illinois Press, 2008. 161 p.

Malkolm D. *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002. 230 p.

McEwan I. *The Comfort of Strangers*. London: Picador, 1982. 125 p.

O'Neill M., Sandy M., Wootton S. *Venice and the Cultural Imagination: 'This Strange Dream Upon the water'*. London: Pickering and Chatto, 2012. 224 p.

Pfister M., Schaff B. (eds.) *Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Atlanta – GA, 1999. 255 p.

Pinter H. *Collected Screenplays 3*. London: Faber and Faber, 2000. 330 p.

Richardson L. *Theorizing the Extra in Pinter's The Comfort of Strangers // The Harold Pinter Review*. 2017. Vol. 1. P. 105–107.

Ryan K. *Ian McEwan*. Plymouth: Northcote, The British Council, 1994. 72 p.

Slay J. *Ian McEwan*, English Author Series. New York: Twayne, 1996. 184 p.

## References

Bochkareva N. S., Zagorodneva K. V. Ekfrasis i illyustratsiya v knige 'Okna' Diny Rubinoy y Borisa Karafelova [Ekphrasis and illustration in the book 'Windows' by Dina Rubina and Boris Karafelov]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiyskaya y zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2013, issue 2(23), pp. 172–181. (In Russ.)

Pavlov A. Pornoshik: ot triumfa k zabveniyu [Porno chic: between cult and oblivion]. *Logos* [Logos journal], 2012, issue 6(90), pp. 180–195. (In Russ.)

Soboleva O. V. *Venetsianskiy tekst v sovremennoy russkoy literature (1996-2009)*. Diss. kand. filol. nauk [Venetian text in modern Russian literature (1996-2009). Cand. philol. sci. diss.]. Perm, 2010. 166 p. (In Russ.)

Fominykh N. T. Venetsiya v stikhakh V. V. Veydle [Venice in V. V. Wiedle's poetry]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiyskaya y zarubezh-*

*naya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2013, issue 2(22), pp. 126–131. (In Russ.)

Fominykh N. T., Postnova E. A. Obrazy Italii v povesti V. A. Kaverina 'Kosoy dozhd' [The image of Italy in V. A. Kaverin's 'The Slanting Rain']. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiyskaya y zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2011, issue 4 (16), pp. 165–174. (In Russ.)

Schrader P. 'Transtsedentalnyy stil v kino': Ozu, Bresson, Dreyer [Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 1996-1997, issue 32, pp. 182–201. (In Russ.)

van Alphen E. The Homosocial Gaze according to Ian McEwan's 'The Comfort of Strangers'. *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. Ed. by T. Brennan and M. Jay. London and New York, Routledge, 1996, pp. 171–185. (In Eng.)

Ackroyd P. *Venice: Pure City*. London, Random House, 2010. 432 p. (In Eng.)

Davis R. C., Marvin G. R. *Venice the Tourist Maze: A Cultural Critique of the World's Most Touristed City*. Berkeley, California University Press, 2004. 372 p. (In Eng.)

Forceville Ch. *The Conspiracy in 'The Comfort of Strangers': Narration in the Novel and the Film. Language and Literature*, vol. 11(2) (2002), pp. 119–135. (In Eng.)

Kouvaros J. *Paul Schrader*. Urbano and Chicago, University of Illinois Press, 2008. 161 p. (In Eng.)

Malkolm D. *Understanding Ian McEwan*. Columbia, University of South Carolina Press, 2002. 230 p. (In Eng.)

McEwan I. *The Comfort of Strangers*. London, Picador, 1982. 125 p. (In Eng.)

O'Neill M., Sandy M., Wootton S. *Venice and the Cultural Imagination: 'This Strange Dream Upon the Water'*. London, Pickering and Chatto, 2012. 224 p. (In Eng.)

Pfister M., Schaff B. (Eds.) *Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Atlanta – GA, 1999. 255 p. (In Eng.)

Pinter H. *Collected Screenplays 3*. London, Faber and Faber, 2000. 330 p. (In Eng.)

Richardson L. *Theorizing the Extra in Pinter's 'The Comfort of Strangers'. The Harold Pinter Review*. Vol. 1 (2017), pp. 105–107. (In Eng.)

Ryan K. *Ian McEwan*. Plymouth, Northcote, The British Council, 1994. 72 p. (In Eng.)

Slay J. *Ian McEwan*. English Author Series. New York, Twayne, 1996. 184 p. (In Eng.)

**‘VENETIAN TEXT’ AND AESTHETICS OF REFLECTIONS  
IN PAUL SCHRADER’S ‘THE COMFORT OF STRANGERS’  
BASED ON THE NOVEL BY IAN McEWAN**

**Olga A. Dzhumaylo**

**Associate Professor, Head of the Department of World Literature and Criticism**

**Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication**

**Southern Federal University**

93, Universitetskiy pereulok, Rostov-on-Don, 344006, Russian Federation. o.dzhumaylo@gmail.com

SPIN-code: 7549-9770

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1217-5567>

ResearcherID: J-9484-2017

*Submitted 11.09.2018*

The paper addresses aesthetics of reflections in the film adaptation of Ian McEwan’s novel *The Comfort of Strangers* by the director and film theorist Paul Schrader. First, it argues the so-called ‘Venetian text’ to be extremely potent for the ‘transcendental style’ glimmering, transgression, and reflections. In texts created by the novelist McEwan, the script-writer Pinter, and the director Schrader, there are notable references to novels and films set in Venice (Mann, Du Maurier, Roeg, Visconti) and their well-known thematic and visual leitmotifs.

Furthermore, aesthetics of reflections accompanies the phantasmal imagery of *The Comfort of Strangers*, which problematizes the borders between visual (aesthetized) and erotic destructive (self-destructive) experience. In this respect, repetitive optical images, photographs, mirroring surfaces are as curious as the very showing of the process of taking pictures, voyeuristic practices on screen, and observations about enjoyment as an effect of male gaze. Moreover, there are mirroring episodes in which the characters confess about their wish to watch their beloved experiencing some kind of corporeal transgression.

All in all, the ‘transcendental style’ proposed by Schrader forces the viewer’s meta reflection about transgression hidden in any gaze (here it is the transgression of the beauty doomed for disruption). The narrative voice, which belongs to Robert, links this text with a confessional theme of suicidal glory, characteristic of Schrader’s oeuvre (his *Misima* in particular). This makes another layer of self-reflection. Personal fiasco and self-loss are represented this time in Schrader’s own ‘Venetian text’, which is accompanied by the grief about lost values and inability to gain the perfect beauty.

**Key words:** ‘Venetian text’; aesthetics of reflections; ‘transcendental style’; meta reflection; Paul Schrader; Ian McEwan.