

“PENNY DREADFUL” И НЕОБАРОЧНАЯ ПОЭТИКА ТРАНСГРЕССИИ¹

Саверио Томайоло²

PhD, профессор университета Кассино (Кассино, Италия)

e-mail: tomaiuolo@hotmail.com

Аннотация. Статья посвящена поэтике телесериала “Penny Dreadful” (2014–2016) как одного из оригинальных образцов современной неовикторианской культуры. Реконструируется его эклектичный интертекст, включающий отсылки к сенсационной культуре викторианской эпохи (“Penny Dreadfuls”, “Grand Guignol”), титульным текстам эпохи («Франкенштейн», «Портрет Дориана Грея», «Дракула» и др.), биографиям отдельных исторических персон (Джон Клэр), современным неовикторианским романам, фильмам и сериалам. Художественное новаторство создателей сериала выявляется как на уровне текстовой саморефлексии, так и на уровне использования приемов барочной поэтики, оказывающейся близкой постмодернистской чувствительности с ее характерной проблематизацией понятий девиантности, трансгрессии, монструозности. Среди ведущих (нео)барочных стратегий выделяются: театральные тропы и разнообразные воплощения идеи *Theatrum Mundi*, экстатичность и драматизация, визуальный избыток, образы лабиринта, прием редупликации, намеренная эклектичность.

Ключевые слова: “Penny Dreadful”, неовикторианская культура, необарокко, трансгрессия, девиация, интертекстуальность, адаптация.

¹ Подробный разбор поэтики сериала см.: [Tomaiuolo 2018: 143–180].

² Перевод на русский язык О. Джумайло.

“Penny Dreadful” (2014–2016) – британско-американский телесериал, сценарий которого создавался специально для “Showtime” / “Sky Atlantic” американским драматургом, сценаристом и продюсером Джоном Логаном. Сериал не только опирается на классику готического романа (“Dracula”, “Frankenstein”, “The Picture of Dorian Gray”), но и своим названием открыто апеллирует к истории дешевых периодических изданий викторианской эпохи, которые в 1830-е гг. выходили под названием “Penny Bloods”, а в 1860-е – “Penny Dreadfuls”. Задуманные как развлекательная литература, вдохновленная готическими тропами и Ньюгейтским календарем (эстетизированными рассказами о жизни знаменитых преступников, заключенных в Ньюгейтскую тюрьму), “Penny Dreadfuls” были успешным продуктом на литературном рынке своего времени¹. Многие периодические издания, в основном адресованные рабочему классу, начали публиковать рассказы, в которых сенсационность обеспечивалась крепко сшитым криминальным сюжетом, сексуальными намеками и участием таких персонажей, как Суини Тодд (печально известный демон-цирюльник с Флит-стрит), вампир Варни, «го-

лубой карлик» и Джек-прыгун (своего рода викторианский Бэтмен), а также таких разбойников XVIII в., как Джек Шеппард и Дик Терпин.

Однако реконструкция исторических декораций поздневикторианской эпохи и включение в качестве главных героев вымышленных персонажей, взятых из романов XIX в., включая Дориана Грея, Мину Харкер, Абрахама Ван Хельсинга, доктора Джекила и Виктора Франкенштейна, а также его творение, в современном телесериале “Penny Dreadful” служит оглашению проблем XXI в., связанных с понятиями инаковости и монструозности, а также с нарушением этической, физической, религиозной и культурной нормативности.

“Penny Dreadful” включает в себя аллюзии на недавние фильмы, которые переписали и перестроили викторианские готические тропы. Именно по этой причине Элисон Ли и Фредерик Д. Кинг считают сериал результатом преднамеренной реадaptации «Дракулы», «Франкенштейна» и «Дориана Грея», как если бы эти романы были переписаны самими викторианцами, авторами дешевых “Penny Dreadfuls”, а затем «заново прочитаны в более сложной культурной конфигура-

¹ Education Act (1870) Джона Фостера увеличил читающую публику, среди которой теперь были несовершеннолетние [Springhall 1994], а расходы на печать значительно сократились после отмены налогов Advertisement Duty (1853) и Stamp Duty (1855).

ции, такой как “Buffy, The Vampire Slayer”, “Twilight” или фильмы 1950-х гг., снятые на “Hammer studio”» [Lee and King 2015: 9]. Кроме того, лоскутная техника сшивания разнородных источников в “Penny Dreadful” характерна для современной неовикторианской литературы, которая, как правило, использует сюжеты поздневикторианских канонических текстов Стокера, Уайльда, Стивенсона, а также заимствует элементы сенсационной фантастики, включая знаменитый текст Мэри Шелли.

Среди других популярных сериалов, таких как “Ripper Street” (2012–2016), “Whitechapel” (2009–2013) и “Dracula” (2014), “Penny Dreadful” – не единственное телешоу, которое эксплуатирует интерес зрителей к картинам преступности викторианской эпохи. Однако оно уникально в своем роде по причине намеренного использования специфических стилистических стратегий, заимствованных из поэтики барокко. Благодаря текстуальной контаминации по типу мэшап, сериал реконструирует источники таким образом, что внутри неовикторианской парадигмы возникает поэтическое единство, ассоциируемое с поэтикой барокко. Первый объединяющий элемент между постмодернистской неовикторианской культурой и необарочной эстетикой связан с обнаруживаемым семиотиком и искусствоведом Омаром Калабрезе сближением «особой внутренней формы» [Calabrese 1992: 14]. Согласно Калабрезе, необарокко

характеризуется интересом к экстатической чувствительности, множественности, лабиринтным текстовым структурам и серийности. Наличие специфических формальных черт в “Penny Dreadful” в свете этой перспективы необарочности постмодернистской поэтики позволяет увидеть принцип единства в различии, подчеркнутую художественную саморефлексию, эстетику избыточности и пастиша, не обязательно понимаемые в критической модальности Фредрика Джеймисона [Jameson 1984].

Понятие барокко связано с идеей девиантности, которая пронизывает и “Penny Dreadful”. Исторически эпоха барокко обозначала художественный стиль, характеризующийся избыточностью, монументальностью и театральностью, отрицанием равновесия и нормы. Барочное внимание к сложным отношениям между реальностью и миром иллюзорным ознаменовало переход от классического мировоззрения к современности и постмодерну. В монографии «Слова и вещи» Мишель Фуко приводит пример эмблематической картины Диего Веласкеса «Менины» (1656) как симптом «эпистемологического сдвига», который сигнализирует о «выходе знания и мысли из пространства репрезентации» [Foucauld 2002: 263]. Так репрезентация становится единственной истиной, которую можно засвидетельствовать и которая может привести к определенной форме понимания.

Вдохновленный католической церковью после исторического Тридентского собора (1565–1563), этот архитектурный, скульптурный, живописный и музыкальный стиль отличался крайней эмоциональностью форм художественного выражения истовой веры. Характерные состояния экстаза, запечатленные, например, в образах таких скульптур, как «Экстаз Святой Терезы» Джанлоренцо Бернини (1645–1648) в церкви Санта Мария делла Виттория в Риме, или в картине Гвидо Рени «Ессе Homo» (1640), сразу же привлекают внимание зрителя в связи с образом Ванессы Айвз, склонной к чрезмерному проявлению эмоций и «девиантной сексуальности». Молитва коленопреклоненной героини заканчивается припадками. Визуальный эффект пустой комнаты, единственный предмет в которой – распятие, перед которым Ванесса читает молитвы, сопровождается шокирующими деталями: зрители замечают паука, ползущего сначала по кресту (намек на тлен и грех), а затем по Ванессе. Болезненная экстатичность религиозного чувства Ванессы Айвз свидетельствует и о том, что она затронута властью нечистого, и о том, что Бог тыльной стороной ладони прикоснулся к своему дитяти, как предполагает католический священник.

Визуальная избыточность и «нелинейность» повествования, характерные для поэтики барокко и еще более впечатляющие при использовании технологий XXI в., создают

ошеломляющую и притягательную «иллюзию реальности» («перестроенные» лондонские кварталы, разнообразные спецэффекты и т. д.). Таким образом, «Penny Dreadful» прекрасно иллюстрирует мысль Анджелы Ндалианис о том, что «необарокко внедрилось в различные области искусства, продолжая провоцировать появление новых метаморфических состояний и контекстов, возвращенных культурой визуального и чувственного соблазна, неотъемлемого от барочных форм» [Ndalianis 2007: xiii]. Гротескное преувеличение, внимание к визуальным эффектам, создание иллюзий глубины и перспективы, игры с масштабом и редупликацией, саморефлексия, интертекстуальность, редуцирование эксплицирующих рам, уже применялись в кинематографе, в частности в экранизации «Bram Stoker's Dracula» Фрэнсиса Форда Coppoly и «Orlando» (1992) Салли Поттер, фильмами, которые неоднократно классифицировались как необарочные. Фильм Coppoly, например, включает элементы метатекстуальности в эпизоде, когда Дракула смотрит немое кино в Лондоне, а адаптация Салли Поттер романа Вирджинии Вулф не только разрушает жесткие гендерные границы, но и предлагает образ сада-лабиринта для создания эффекта театральности и нелинейности. «Penny Dreadful» продолжает эту линию необарочных визуальных кинотекстов, поскольку, с одной стороны, использует многие из перечисленных выше формальных

стратегий, а с другой, через конкретные воплощения распространенных представлений о «монструозности» обращается к темам социальной дискриминации, «сексуальной девиации» и нарушения гендерной нормативности.

Лабиринт в “Penny Dreadful” становится не только метафорическим выражением необарочной поэтики «девиации», но и одним из ее повторяющихся тропов. По словам Хунью, «в необарокко отдается предпочтение множественной и фрагментированной структуре, напоминающей форму “лабиринта”. В связи с серийностью и полицентризмом лабиринта необарокко исследует структуру нарративных и пространственных построений, в частности, повторяемость и подобие конструкций и поступков» [Уоо 2010: 267]. Поэтому неслучайно, что лабиринт становится центральным визуальным образом в телесериале Джона Логана. Серия “Closer than Sisters” проливает свет на историю отношений Ванессы и сэра Малкольма, в лондонском доме которого она теперь живет. В прошлом их семьи жили вместе в загородном особняке, месте детской сестринской дружбы дочери Малкольма Мины и Ванессы. Роковая случайность разрушает семейную идиллию, когда Ванесса застаёт свою мать в объятиях Малкольма в саду-лабиринте, недалеко от дома. Закадровый голос уже взрослой Ванессы ретроспективно оценивает событие как своего рода обряд посвящения, странным об-

разом отталкивающий и притягивающий ее. По этой причине Шэрон Гослинг описывает лабиринт в садах Малкольма Мюррея «не только как символ семейного благополучия, но и как место роковой потери невинности Ванессы» [Gosling 2014: 133]. Так в юные годы девушка испытала глубокий эмоциональный и психический кризис, якобы пробудивший в ней злые силы, одержимость противоречивыми состояниями, кульминацией которых стало заключение в психиатрическую лечебницу, повторяющиеся эпизоды одержимости демонами, истовая борьба с ними, повторяющиеся эпизоды душевной болезни и выздоровления. Таким образом, лабиринт предстает не просто эффектным сценографическим трюком, но необарочным символом противоречивости и разветвленности необузданных и чрезмерных эмоций Ванессы, будто утратившей какую бы то ни было ориентацию. Кроме того, в поздневикторианских готических повествованиях лабиринт ассоциируется с образом Лондона как мегаполиса, из которого нет выхода. Изображение Метрополиса как лабиринта постоянно присутствует в неовикторианских графических романах (например, в “From Hell” и “The League of Extraordinary Gentlemen” Алана Мура и “Gotham by Gaslight” Брайана Огастина и Майка Миньолы), традиционных по форме романах (“The Crimson Petal and the White” Мишеля Фейбера, “Drood” Дэна Симмонса и т. д.) и в телевизионных сериалах, таких как

“Whitechapel” и “Ripper Street”. Кроме того, “Penny Dreadful” включает в себя аллюзии на различные тексты XIX в., изображающие готический Лондон, такие как “The Mysteries of London” (1845) Джорджа У.М. Рейнольдса, “London Labour and the London Poor” (1851) Генри Мэйхью и “Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde” (1886) Роберта Льюиса Стивенсона. В визуальном плане зловещий, грязный и туманный город, изображенный в сериале, напоминает образы иллюстраций Гюстава Доре к “London, A Pilgrimage” (1869) Бланшара Джерролда.

Присутствие необарочных формальных черт в “Penny Dreadful” также проявляет себя в театральных тропях. Драматизм барочного искусства и архитектуры (таких его образцов, как Пьяцца Навона или фонтан Треви в Риме), само понятие *Theatrum Mundi* и изобретение сложных механизмов и декораций, создающих «иллюзию правдоподобия», – вот некоторые из основ барочной поэтики, которые находят свое воплощение в сериале. Проблематизация границ реальности и иллюзии, которая была отличительной чертой барокко и на которую указал Кант в своей «Критике чистого разума» (1781), становится ключом к построению разнообразных

мизансцен и их концептуальному значению в разворачивании тем.

В третьей серии первого сезона (“Resurrection”) монстр, созданный Франкенштейном, которому дали имя Калибан, начинает работать техником сцены в лондонском театре «Гран-Гиньоль», специализирующемся на сенсационных драмах ужасов и сценических адаптациях “Penny Dreadfuls”. «Зрелища», представленные в самом сериале, очевидно, вдохновлены теми, что были на подмостках во французском «Гран-Гиньоле» (моделью для изображенного в этом эпизоде театра стал мюзик-холл Уилтона в Лондоне, воссозданный в “Ardmore Studios” в Ирландии)¹. Калибан посещает репетицию одной из многочисленных пьес, вдохновленных историей Суини Тодда, и начинает практиковаться в работе со спецэффектами, механизмами и другими приемами, позволяющими создать эффект правдоподобия, который является формальной стратегией эстетики барокко. Создатель театра, некогда актер, играющий в шекспировских пьесах, по имени Винсент Брэнд говорит Калибану о том, что на свете «есть место, где уродство находит благодать, где отвратительное может быть прекрасно, где странностей не избегают, но прославля-

¹ В этом, а также в других случаях сценаристы “Penny Dreadful” намеренно вводят анахронизмы, поскольку первоначально основанный Андре Антуаном в 1887 г. “*téâtre libre*” впервые прибегает к эстетике театра ужасов (“*Le Théâtre du Grand Guignol*”) лишь в 1893 г., в то время как события сериала разворачиваются в 1891 г. Более того, театр “*Grand Guignol*” открылся в Лондоне только в 1920 г.

ют <...>. Это место – театр». С этого момента Калибан ощущает себя причастным «Гран-Гиньолю», считая себя подобным актерам, не знающим смерти «созданиям бесконечного Воскресения». Кроме того, любопытно, что другой персонаж – Итан (герой, в котором зрители позже узнают волка-оборотня), оказавшись на представлении в театре «Гран-Гиньоль», смотрит постановку об оборотне под названием “The Transformed Beast”. Эта сцена предвосхищает события конца сезона с оборотничеством Итана и вновь указывает на функции театральной (мета)репрезентации в сериале.

Дориан Грей – еще один персонаж, который отражает барочный (и необарочный) принцип сцены как *Theatrum Mundi*, места, где суть реальности раскрывается через посредство вымысла и каждый персонаж исполняет множество противоречивых ролей, нередко сопровождаемых проявлениями девиаций. Представившись Итану в фойе театра, Дориан в беседе с ним как раз перед началом второго акта “The Transformed Beast” спрашивает: «Хотели бы вы быть кем-то другим?», предвосхищая также гомосексуальную сцену. Наконец, символично, что решающая битва с вампирами в последнем эпизоде первого сезона под названием “Grand

Guignol” происходит за театральными кулисами, среди реквизита и разнообразных механизмов создания театральных эффектов.

Текстовая метарефлексия откровенно демонстрирует себя в том, что ряд сюжетов сериала “Penny Dreadful” разворачивается буквально в том месте, где были созданы, отрепетированы и поставлены многие из исторических “Penny Dreadfuls” викторианской эпохи. «Проблема мысли» (*problem of thought*, как определяет ее Уильям Эггинтон), связанная с несовпадением реального и видимого, которую поднимает поэтика (нео)барокко, таким образом, может быть частично преодолена только через признание фикциональности художественных форм. Поэтому «барокко вступает в свои права тогда, когда в разгар спектакля и при полном признании его вымышленного статуса зритель убеждается, что нарочитая выдумка на самом деле открывает некую истину» [Egginton 2009: 145].

Во втором сезоне сериала театральные образы и лейтмотивы вновь связаны с монстром Виктора Франкенштейна (чье имя теперь не Калибан, а ‘Джон Клэр’¹), который начинает работать на мистера Оскара Патни. Семейный бизнес Патни – конкурирующий с музеем Мадам Тюссо музей восковых

¹ Здесь и далее, во избежание путаницы, создание Виктора Франкенштейна будет обозначено именем ‘Джон Клэр’, в отличие от имени исторического лица, поэта-романтика Джона Клэра.

фигур, в котором воссоздаются леденящие кровь сцены недавних преступлений, таких как кровавая расправа в “Mariner’s Inn” и преступления Джека Потрошителя. Создатели сериала отсылают к действительно существовавшему в XIX в. популярному развлечению, которое привлекало как обычных людей, так и знаменитостей. Хотя Чарльз Диккенс и выступал против публичной казни, это не мешало ему оставаться восторженным посетителем «Зала сравнительной физиогномики» (“Chamber of comparative physiognomy”) музея Мадам Тюссо, как называлась ее комната ужасов. В одной из анонимных газетных публикаций сообщалось, что в Лондоне «идет выставка восковых фигур, с максимальной полнотой воссоздающих все чудовищные детали недавних убийств [Джека Потрошителя]. Среди посетителей женщины с детьми на руках, которые проталкиваются вперед со своими пенни, чтобы поглазеть на ужасные экспонаты» [Anonim 1888]. В телефильме Мистер Патни убеждает свою жену, что их восковые фигуры могут быть даже более реалистичными и привлекать публику больше, чем полицейская хроника или “Penny Dreadfuls”, потому что они смогут напрямую воссоздать ужас недавних сенсационных событий во всей их чувственной полноте. Так, «ужасы», эффектно преподнесенные в музее восковых фигур Мистера Патни, отражают ужасы, происходящие по ходу сюжета сериала “Penny

Dreadful”, предлагая еще одну театральную игру зеркал барокко.

‘Джон Клэр’ как создание Виктора Франкенштейна становится квинтэссенцией «монструозности» на разных уровнях и в разных сюжетных развилках сериала. Положение «монстра» предстает центральным звеном политических и этических призывов сериала. По словам автора сценария Джона Логана, как гей, он чувствует «личное» родство с «монстрами», которые должны бороться за свое существование в мире, не терпящем так называемой аномальности. По этой причине Логан решил включить в сценарий «монстров» разного рода, собрать их истории и «сшить» их воедино, подобно хирургическому эксперименту Виктора Франкенштейна. Так, ‘Джон Клэр’ становится эмблемой самого телешоу, составленного из различных текстовых тел, искусственно сшитых вместе. Помимо вопросов отцовства и материнства, проблем созидания живого и идентичности, монстр выявляет типично барочную неразрывность и единство противоположных элементов: ‘Джон Клэр’ одновременно рассудительный и вероломный, утонченный и жестокий, невинный, как ангел, и падший, подобно демону, целомудренный и одержимый страстью.

Более того, ‘Джон Клэр’ является персонажем, из уст которого чаще всего цитируются различные литературные тексты. Название шестой серии первого сезона «Все,

что делила жизнь, смерть вновь соединит»¹ (“What Death Can Join Together”), например, заимствовано из пасторальной элегии Перси Биши Шелли «Адонаис: Элегия на смерть Джона Китса» (1821), тогда как в эпизоде «Гран-Гиньоль» монстр читает несколько строк из «Потерянного рая» (1667) Джона Мильтона. Отрывок из книги 10 «Зачем ты дал мне жизнь? Я не просил об этом»² известен как английская барочная поэма *par excellence*. В другом эпизоде звучит стихотворение Р.Л. Стивенсона «Моя тень», прочитанное ‘Клэром’, некогда санитаром психиатрической клиники.

Наряду со строками из «Прорицаний невинности» Уильяма Блейка (1803, опубликовано в 1863), такими, как «в одном мгновенье видеть вечность»³, существует огромное количество цитат из поэзии поэта-романтика Джона Клэра (либо в названиях серий, либо в строках, произносимых монстром ‘Джонном Клэром’ на протяжении той или иной серии). Выбор имени ‘Джон Клэр’ в качестве имени для монстра указывает на родство между ним и поэтом. Помимо заметной физической инаковости, телесной аномальности, отличавшей их от других людей, оба тяготятся своим местом изгоев (положение

Джона Клэра, садовника и сельчанина из Хелпстона, делало его аутсайдером для литературной публики). Монстр Франкенштейна из “Penny Dreadful”, физически и социально отъединенный от остальных людей, так же тонко чувствует природу и романтизирует любовное чувство, как и Клэр. Согласно биографическим источникам, глубокая связь Джона Клэра с природой, его склонность к пребыванию в одиночестве, его идеалистический взгляд на любовь привели поэта к тому, что он вообразил себя мужем Мэри Джойс, в которую был влюблен еще подростком. По словам Джонатана Бейта, «Клэр будто жаждал наступления того дня, когда он, снова свободный от тягот, подобно ребенку будет лежать под небесным сводом на траве, с удивлением глядя на его необъятность» [Bate 2004]. Наконец, интересно отметить, что признаки асоциальности Джона Клэра во время двух его пребываний в психиатрических клиниках (первое в июле 1837 г. в частной лечебнице доктора Мэтью Аллена в Эппингском лесу и второе в декабре 1841 г. в общественной лечебнице доктора Томаса Октавиуса Причарда в Нортгемптоне) также соотносимы с физическим и душевным состоянием монстра Франкенштейна.

¹ В пер. С. Сухарева.

² В пер. А. Штейнберга.

³ В пер. С. Маршака.

В эпизоде “Above the Vaulted Sky” ‘Джон Клэр’ объясняет выбор своего имени. Во время одной из бесед с Ванессой, которая вместе с сэром Малкольмом помогает людям, пораженным холерой, он признается: «Меня всегда трогала история Джона Клэра. Судя по всему, он был всего лишь пяти футов ростом, и это казалось уродливым. Возможно, он чувствовал особую близость с отверженными и нелюбимыми, с уродливыми животными, со сломанными вещами». Затем ‘Джон Клэр’ начинает декламировать строки из знаменитого стихотворения «Я есмь», своего рода поэтической автобиографии поэта, написанной уже в лечебнице:

Я есмь – но что я есмь, не знаю; слово
 Забыто, как я сам для всех забыт;
 Я есмь самоуправец бестолковый
 И самоед – ловец своих обид
 В мучительных, туманных снах былого;
 И все-таки я есмь, я жив – болит

Душа, но я живу – в забвенье, в горе,
 В ничтожестве, часы и годы для
 Под вечный шум немолкнувшего моря, –
 Как на песке руина корабля.
 Я всем чужой (кому ж ярмо на шее
 Захочется) – чем ближе, тем чужее.

Скорей бы мне уйти из сей пустыни
 В тот край, где нет ни плача, ни тревог,
 Чтоб с милым Богом пребывать отныне
 И спать, как в детстве, – спать, не чуя ног,
 На ласковом лугу, как на холстине:
 Внизу – трава, вверху – лишь купол синий¹.

И ‘Клэр’, и Ванесса, подхватившая декламацию стихотворения, ощущают себя отверженными и нелюбимыми. Цитирование поэзии Джона Клэра, а также рассказ о печальной жизни поэта-изгоя, заставляет задуматься о том, что за поздневикторианским фасадом “Penny Dreadful” скрываются проблемы современной эпохи, связанные с дискриминацией (и принятием) так называемых девиантов. Так, своеобразие образа ‘Джона Клэра’ – в избегании определенности, невозможности категоризации, некой избыточности потенциальных характеристик. Даже введение литературных цитат намеренно деконтекстуализировано и в некоторых отношениях провокационно; а используемый в качестве принципа работы с цитатами пастиш, который утрачивает историческую точность, скорее приводя к литературно-художественной эклектике, еще раз демонстрирует приверженность авторов сериала необарочной поэтике.

Вместо того чтобы быть воплощением культуры английского романтизма, подобно

¹ В пер. Гр. Кружкова.

творению Мэри Шелли и многим поэтам, которых он упоминает, ‘Джон Клэр’ из “Penny Dreadful” несет в себе чувствительность викторианской эпохи и современности, о чем говорит сам монстр, обращаясь к своему создателю Виктору Франкенштейну:

«Из ваших карандашных записей я узнал, что вы предпочитаете Вордсворта и романтиков. Неудивительно, что вы бежали от меня. Я не творение прекрасного пасторального мира. Я – олицетворение современности. Разве вы не знали, что это именно то, что вы создаете? Неужели вы действительно воображали, что современное творение будет следовать ценностям Китса и Вордсворта? Наш мир – мир железа и механики, а мы – паровые машины и турбины».

Жестоко убив (разорвав на куски) второе творение Франкенштейна, ‘Джон Клэр’ утверждает свою антиромантическую натуру и заявляет о разрыве связи с идеологией и культурой романтиков, к которым причисляет Виктора.

В своих интервью Джон Логан неоднократно отдавал дань уважения Мэтью Свиту, автору монографии “Inventing the Victorians”, в которой рассматриваются многие заблуждения, связанные с культурными представлениями викторианцев. Предлагая новый взгляд на девиации и трансгрессии конца XIX в., “Penny Dreadful” доказывает, что популярные образы викторианцев, которые мы «придумали», отличались от на-

стоящих. Возможно, викторианская эпоха близка современности в том, что касается вопросов этической оценки девиаций. Как и многие другие неовикторианские тексты, “Penny Dreadful” переписывает прошлое, чтобы огласить наиболее острые проблемы настоящего, при этом именно его необарочная поэтика позволяет создать правдивую иллюзию проникновения в «уникальную» суть каждого из нас.

References

- An Autumn Evening in Whitechapel. (1888, September 27). *Daily News*, 9.
- Bate, J. (2004). *John Clare: a biography*. London: Picador.
- Calabrese, O. (1992). *The Neo-Baroque: a sign of the times* (C. Lambert, Trans., foreword by Umberto Eco). Princeton: Princeton University Press.
- Egginton, W. (2009). *The theatre of truth: the ideology of (neo)baroque aesthetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Foucault, M. (2002). *The order of things: an archeology of the human sciences*. London and New York: Routledge.
- Gosling, S. (2014). *The art and making of Penny Dreadful*. London: Titan Books.
- Jameson, F. (1984). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. London and New York: Verso.
- Lee, A., & King, F.D. (2015). From text to myth, to meme: Penny Dreadful and adaptation. *Cahiers victoriens et édouardiens*, 82, 1–19.

Ndalianis, A. (2007). Foreword. In K. A. Wacker (Ed.), *Baroque tendencies in contemporary art*, xi–xiv. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Springhall, J. (1994). Disseminating impure literature: the Penny Dreadful publishing business since 1860. *The Economic History Review. New Series*, 47(3), 567–587.

Tomaiuolo, S. (2018). *Deviance in Neo-Victorian culture. canon, transgression, innovation*. London: Palgrave Macmillan.

Yoo, H. (2010). The Neo-Baroque of our time: a reading of Umberto Eco's *The Name of the Rose*. *International Journal of Arts and Sciences*, 3(10), 266–273.

“PENNY DREADFUL” AND NEO-BAROQUE POETICS OF TRANSGRESSION

Saverio Tomaiuolo, PhD, Professor at Cassino University, Italy; e-mail: tomaiuol@hotmail.com.

Abstract. The article is devoted to the poetics of the television series Penny Dreadful (2014-2016, written by John Logan) as one of the original examples of contemporary neo-Victorian culture. Its eclectic intertext is reconstructed, including references to the sensational culture of the Victorian era (Penny Dreadfuls, Grand Guignol), the seminal texts (“Frankenstein”, “Portrait of Dorian Gray”, “Dracula”, etc.), biographies of individual historical figures (John Clare), contemporary neo-Victorian novels, films and TV series. The artistic innovation of the creators of the series is revealed both at the level of textual self-reflection and creative adaptation; and at the level of its Baroque poetics, which proves to be close to twenty-first century sensitivity with its characteristic problematization of deviance, alterity, monstrosity, as well as the transgression of moral, physical, religious and cultural boundaries. The following neo-Baroque strategies are distinguished: theatrical tropes, and various embodiments of the idea of *Theatrum Mundi*, ecstatic mood and dramatization, visual excess, images of the labyrinth, reduplication, intentional eclecticism.

Key words: Penny Dreadful, neo-Victorian culture, neo-Baroque, transgression, deviation, intertextuality, adaptation.

