

УДК 791.4(73)

**УНИВЕРСАЛЬНОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ:
НА ПРИМЕРЕ МЕКСИКАНСКИХ СЦЕНАРИЕВ ДЖОНА СТЕЙНБЕКА****Р.Н. СПОТО***(Белорусский государственный университет, Минск)*

*Рассмотрены национальные и универсальные особенности экранизаций произведений Дж. Стейнбека, объединенных культурным пространством Мексики. Рассматриваются собственные сценарии писателя в хронологической последовательности: документальная работа «Забытая деревня» (*Forgotten Village*) режиссера Герберта Клайна (*Herbert Kline*), 1940; экранизация новеллы «Жемчужина» (*The Pearl*) режиссера Эмилио Фернандеса (*Emilio Fernandez*), 1948; и киносценарий «Вива, Сапата!» (*Viva Zapata!*) режиссера Элии Казана (*Elia Kazan*), 1952. Прослеживается эволюция идей, обосновывается своеобразие стиля и кинематографического языка Дж. Стейнбека, выделяются национальные и универсальные культурные паттерны, репрезентированные в сценариях писателя.*

Ключевые слова: экранизация, американская культура, мексиканская культура, Дж. Стейнбек, паттерн, «Забытая деревня», «Жемчужина», «Вива, Сапата!».

Введение. В творчестве Пулитцеровского (1940) и Нобелевского (1962) лауреата, номинанта премии «Оскар» за лучший сценарий (1952) Джона Стейнбека (1902–1968) запечатлен богатый национальный и универсальный культурный опыт, транслирующий общечеловеческие ценности, культурные парадигмы и универсалии, изучение которых позволяет проследить культурную динамику различных эпох, выявить специфические механизмы осуществления диалога культур, а как результат – более глубоко исследовать основные различия и подобие в развитии национальных культур. Именно поэтому его произведения привлекают сегодня внимание белорусских культурологов. Исследованию национальной специфики творчества Дж. Стейнбека в кинематографе посвящена данная статья.

Основная часть. Последние десятилетия в постсоветском научном пространстве было защищено несколько диссертаций по творчеству Дж. Стейнбека. Это исследования А.В. Кремневой, А.М. Бутырчик, Н.Е. Леоновой, Н.Р. Шакировой, Е.В. Приказчиковой, Л.И. Ждановой [1–6]. И хотя их диссертации соответствуют направлению «филологические науки», методика междисциплинарная, авторы опираются на культурологические методы и подходы. В перспективе дальнейшего исследования творчества Дж. Стейнбека Н.Р. Шакирова выделяет именно «культурологические изыскания». Она наметила две дальнейшие тенденции исследования: экологический критицизм (изучение проблемы человека и окружающей его природной реальности) и киноискусство (изучение фильмов, основанных на литературных текстах). «Учитывая, что фильмы, поставленные по книгам Дж. Стейнбека (“О мышах и людях”, “Гроздь гнева”, “К востоку от Эдема”), отличаются более высоким художественным уровнем и пользуются большим успехом у критики в сравнении с постановками по произведениям У. Фолкнера, С. Фицджеральда и Э. Хемингуэя, можно заключить, что творческое наследие Стейнбека со временем обретет новую жизнь и новое значение» [4, с. 6].

В отличие от знаменитых современников, которые тоже пробовали себя в Голливуде, Дж. Стейнбек имел успех в кино. Известный американский критик Роберт Морсбергер (*Robert Morsberger*) отмечает: «Подавляющее большинство фильмов Стейнбека имели и художественный, и коммерческий успех, а часть из этих картин (таких, как “О мышах и людях”, “Гроздь гнева”) стали классикой американского и мирового кинематографа» [7, с. 339]. Отметим, что почти все произведения Дж. Стейнбека были экранизированы. Библиография писателя насчитывает тридцать одно произведение, из которых десять – документальные, при этом к 2017 г. фильмография автора составила более двадцати экранизаций не только в США, а в мире, включая Мексику, Турцию, Иран и СССР.

Экранизации Голливуда по мотивам прозы Дж. Стейнбека условно можно разделить на три группы: сценарии, написанные самим Дж. Стейнбеком; сценарии, адаптированные автором на основе его собственных романов; сценарии, которые были адаптированы другими сценаристами уже после смерти писателя. К сожалению, собственных сценариев писателя всего четыре: мексиканская документальная работа «Забытая деревня» (*Forgotten Village*) режиссера Герберта Клайна (*Herbert Kline*), 1940; экранизация новеллы «Жемчужина» (*The Pearl*) режиссера Эмилио Фернандеса (*Emilio Fernandez*), 1948; экранизация рассказов цикла «Рыжий пони» (*The Red Pony*) режиссера Льюиса Майлстона (*Lewis Milestone*), 1949; киносценарий «Вива, Сапата!» (*Viva Zapata!*) режиссера Элии Казана, 1952.

Рассмотрим написанные самим Дж. Стейнбеком сценарии, объединенные мексиканским культурным пространством.

Питая особую любовь к Мексике, писатель отправляется туда, чтобы снять документальный фильм «Забытая деревня» (см.: [8]), абстрагироваться от Голливуда и законов его жанра. Кино было сня-

то в 1940 г. продюсерами Гербертом Клайном, Полем-де-Круф (Paul de Kruif) и Паре Лоренцо (Pare Lorentz) при бюджете всего 35 тысяч долларов. Задумка Дж. Стейнбека заключалась в том, чтобы облечь этническую проблематику, изученную им в Мексике, в художественную форму и тем самым представить сильный социальный вызов обществу. У писателя уже был подобный опыт во время работы над серией непереведенных на русский язык статей «The Harvest Gypsies: On the Road to the Grapes of Wrath» («Урожай бродячих рабочих: по дороге к “Гроздьям гнева”», 1936) о судьбах и быте сезонных рабочих, а также во время работы над знаменитым романом «Гроздья гнева» (1939); он понимал, что большее влияние на перемены в обществе оказывают не документальные очерки, а именно его художественная проза.

«Забывая деревня» представляет собой очень необычное художественно- или этно-документальное кино. Голосов героев не слышно: повествование и реплики персонажей на фоне классической музыки австрийского композитора Ганса Эйслера (Hanns Eisler) произносит рассказчик – авторитетный американский актер и режиссер Оливер Бургесс Мередит (Oliver Burgess Meredith). Прембула картины: «Никто из людей этого фильма не является актерами. Они в настоящей жизни крестьяне, доктор, учителя и т.д. Большинство из них никогда не смотрели кино, но они поняли нашу историю очень хорошо. Она была частью их жизни» [8]. И хотя история, рассказанная писателем, является художественным вымыслом, по сути она уже пережита и поэтому близка каждому мексиканцу, потому что является художественным обобщением наблюдений Дж. Стейнбека над повседневной жизнью народа от рождения до смерти и связанных с этим традиций. Достоверно известно, что из всех крестьян, снявшихся в картине, увидел себя на экране лишь Учитель. Этот факт является подтверждением правдивости и документальности снятой истории.

Хотя фильм можно считать видеохроникой антропологических полевых исследований, он имеет сюжет. Повествует о маленькой деревушке, где в хижинах живут многодетные семьи, промышляя исключительно собственным трудом. Дети посещают маленькую школу, в которой работает лишь один учитель. Все стороны жизни освящает местная знахарка: она ворожит, предсказывает и лечит. В деревне есть полуразрушенный христианский храм, однако священника или проповедника нет. Проблемы здесь появляются, когда на жителей обрушивается эпидемия, принесенная загрязненной водой. Дети начинают умирать, «лечение» посредством ворожбы не помогает. По совету Учителя (единственного образованного человека в деревне) мальчик Диего, приложив огромные усилия, привозит врача в поселок. Но чуда не происходит, потому что жители «забытой деревни» не готовы принять прогресс науки, их мышление первобытно, скорее всего они вообще не могут дать определение слову «наука». В их картине мира нет техники, лекарств и каменных домов, поэтому больных детей они просто прячут.

На наш взгляд, сценарий и постановка режиссера ярко акцентируют следующие основные национальные паттерны поведения мексиканцев:

1. *Смещение христианского и первобытного самосознания.* В фильме мы видим несколько сцен такого дуалистического отражения реальности: (а) Уже с первого кадра наблюдается почти каноническая сцена: мужчина ведет осленка, на котором сидит беременная женщина; вскоре семья достигает пещеры. Подобная сцена является безусловной аллюзией и на переход Марии с Иосифом из Назарета в Вифлеем, на сцену Рождества. Однако вход в пещеру отражает уже другое сознание. Здесь знахарка должна предсказать пол ожидаемого ребенка и за определенную жертву наделить будущего младенца благополучным и богатым будущим. (б) В сцене лечения умирающего мальчика на фоне распятия Иисуса Христа предсказательница совершает оккультные обряды: раскатывает яйцо по телу мальчика, прикладывает змеиную кожу, оплевывает его тело целебными травами. (в) Сцена похорон также представляет собой языческое действие. На протяжении ночи тело ребенка лежит у распятия с горящей свечой. Рядом с телом сидит печальная мать. Комната полна людей, но они не горюют, а, наоборот, веселятся. Играет громкая веселая музыка, дети и взрослые радостно танцуют: мальчик не умер – он превратился в святого. (г) Еще одна красноречивая сцена – роды, которые происходят снова на фоне распятия Христа: женщина стоит, ее руки привязывают к перекладине, давят на живот и одновременно произносят древние заговоры, совершают оккультные обряды.

Приведенные выше фрагменты красноречиво свидетельствуют, что, хотя христианство пришло в дом каждого мексиканца, этот народ по-прежнему не совершил переход от политеизма к монотеизму. Сознание людей еще первобытно. Отметим, однако, что внутренняя интуиция народа все-таки пытается найти своего единого Бога-Спасителя. Когда все способы ворожбы против детских смертей исчерпаны, деревушка массово встает на крестный ход с ликами Иисуса и Божьей Матери и в первый раз в картине мы слышим, как люди уже не читают заговоры, а произносят и поют молитвы.

2. *Неприятие всего нового, страх перед цивилизацией.* Первое столкновение с цивилизацией происходит, когда Учитель и Диего смогли достать проектор, который вызвал огромный интерес. В показанном ими фильме жители деревни смогли увидеть, как делается вакцина против инфекции. Не имея знаний для полного понимания процесса, они заключили, что вакцина представляет собой кровь лошади. Учитель и Диего были осмеяны, а в сознании людей все врачи стали хранителями и распространителями лошадиной крови. Один из мужчин кричал и протестовал громче всех: «Мы что, животные? Как мы мо-

жем лечить наших детей лошадиной кровью?». Поскольку лечить больных змеиной кожей для жителей деревни было в порядке вещей, то можно заключить, что именно страх *нового* вызывал большее негодование, чем сам объект. Из поколения в поколение в деревне жили, не внося никаких изменений в вековой уклад. Вот почему экстренное путешествие в город за врачом оборачивается для Диего большим испытанием: скоростные шоссе, высотные дома, автобусы и трамваи, огромное количество людей вокруг удивляют юношу, всю свою жизнь прожившего в поселке, где не знают, что такое центральное отопление, водопровод и почта. *Страх нового* у мексиканцев настолько велик, что пересиливает страх смерти детей. Из всей деревни вакцину удалось ввести только троим малышам. В этом обществе традиции и новации вступают в конфликт и требуют времени для укоренения в культуре. По сути, единственно принявшим новации человеком является Диего, однако это приносит ему определенную долю страданий и страх, который он успешно побеждает. Это страх нарушить отцовский завет и пойти против решения всей деревни. Отец отрекается от сына. К сожалению, мы наблюдаем как традиции из позитивного механизма подражания превратились в механизм принуждения, что негативно сказывается на личных судьбах людей. Именно на этой проблеме негативных последствий воздействия механизмов принуждения традиционного общества Дж. Стейнбек и режиссер фильма заострили внимание и зрителей, и властей. Друг Дж. Стейнбека эколог Эд Рикеттс (Ed Ricketts 1897–1948) во время исследования этой примитивной коммуны пытался оценить ее культуру исходя из нее самой. Его интересовали механизмы, которые позволили культуре сохранить самобытную идентичность. По замечанию доктора С. Шиллинглоу, «для Стейнбека важнее прогресс, если, конечно, он не замыкается на самом себе или не ведет к дегуманизации мира» [9].

Писатель испытывал определенную гордость за созданный фильм, но вскоре после выхода показ картины в США был запрещен. Цензоры государственного совета штата Нью-Йорк сочли фильм непристойным и симпатизирующим социализму. Больше всего критике подверглись фрагменты подготовки к родам и первое кормление младенца грудью. Сам писатель не видел в них ни наготы, ни эротизма, считал этот процесс естественной и невинной природой человека: «Непристойность, которая разочаровала комиссию, – это болезненное деторождение в примитивных общинах, там нет медицинского сопровождения, оно не только болезненно, но и опасно» [10, с. 490]. Позже все-таки критики оценили картину по достоинству, хотя широкого распространения фильм не получил. В письме жене президента Рузвельта в октябре 1941 г. Дж. Стейнбек благодарил ее за помощь при прохождении картины цензуры: «Я ненавижу употребление слов “бесчеловечный” и “непристойный” по отношению к этому фильму. Мне кажется, его не приняли за разумную прозрачность намерений» [10, с. 235].

Через несколько лет после работы над «Забытой деревней», в 1947 г., Дж. Стейнбек решил вернуться в Мексику для экранизации новеллы «Жемчужина», которая стала экспериментальной по форме и философской по проблематике, продолжила проблематику, затронутую в «Забытой деревне». В этот раз Дж. Стейнбек работал над картиной совместно с Голливудом. Мексиканско-американский фильм «*La perla*» («Жемчужина») (см.: [11]) был снят режиссером Эмилио Фернандесом (Emilio Fernández) на английском языке, но с характерным мексиканским акцентом. Заметим, что киносценарий «Жемчужина», в отличие от других собственных сценариев Дж. Стейнбека, попал под объектив академических исследований таких видных ученых, как Джексон Дж. Бенсон (Jackson J. Benson) [12], Ричард Аллан Дэвидсон (Richard Allan Davidson) [13]. Наиболее глубокий и авторитетный, на наш взгляд, анализ сделала профессор Мими Глэдштейн (Mimi R. Gladstein). Она сравнила и новеллы, и их экранизации «Старик и море» Э. Хемингуэя и «Жемчужина» Дж. Стейнбека [14].

Сюжет новеллы, позже кинофильма, возник, когда писатель услышал в Мексике историю об юноше-индейце, который нашел большую жемчужину. Не имея возможности ее продать и боясь быть ограбленным, он выбросил драгоценность в море. Писатель несколько усложнил сюжет: стейнбековский рассказ повествует уже о семье мексиканского ловца жемчуга Кино, его жене Хуане и младенце Койотито. Мальчик болеет от укуса скорпиона, а Кино не может заплатить за лечение сына, поэтому идет искать жемчуг. Ловец находит огромную жемчужину, а вместе с ней приходит и надежда не только на выздоровление сына, но и на исполнение мечты о лучшей жизни. Продать жемчужину оказывается не так просто: некоторые хотят купить ее за бесценок, другие – вовсе отнять. Начинается охота за жемчужиной. Потеряв все свое имущество, семья бежит из поселка и прячется в расщелинах гор, в пещере. Плач ребенка преследователи принимают за крик койота и одним выстрелом в сторону пещеры убивают Койотито. После возвращения в деревню Кино выбрасывает жемчужину в море.

В художественной прозе Дж. Стейнбек экспериментирует и превращает историю в рассказ-новеллу, при этом наполняя форму духовным христианским подтекстом. Новелла представляет собой аллюзию на притчу Иисуса Христа о драгоценной жемчужине: «Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, найдя одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее» (Матф 13:45–46). Шесть глав новеллы зеркально реконструируют библейский контекст, воздействуя на читателя на всех уровнях текста. Однако сценарий не полностью соответствует сюжету новеллы, Дж. Стейнбек существенно изменил духовные характеристики персонажей, тональ-

ность многих эпизодов и заключительную сцену. Отличие экранизации от текста новеллы – концентрация внимания на национальной проблематике и отказ от явных библейских аллюзий. Проанализируем в культурологическом ракурсе некоторые национальные особенности экранизации.

1. *Коллективизм и роль общины.* Стейнбековский Кино не является героем-одиночкой. Он не индивидуалист, как, например, хемингуэевский Сантьяго, который в одиночку борется с рыбой в открытом море. Кино живет в семье, отстаивает свое место в общине ловцов жемчуга. Писатель создал образ человека, ответственного за семью (жену, ребенка, заработок) и одновременно зависимого от нее. Община играет в фильме как позитивную, так и негативную роль. С одной стороны, герой счастлив в семье, может положиться на соседей и рассчитывать на взаимовыручку в трудной ситуации. Когда Койотито заболел, то женщины поселка бежали на помощь. Хуана оставляет больного ребенка под присмотром, когда семья выходит в море для поиска жемчужин. С другой стороны, община играет и разрушительную роль. Сговор между скупщиками жемчуга и коллективные попытки выкрасть жемчужину заставляют Кино противопоставить себя коммуне и бежать. Но попытки выйти из этой системы безуспешны. После смерти сына семья возвращается в поселок, осуществляется возврат в общину, частью которой ощущает себя герой. Он разделяет со всеми и горе, и победу над жадностью. Важным является тот факт, что после многих конфликтов и потери ребенка семья Кино и Хуаны не распадается, наоборот, они чувствуют истинное единство, решив избавиться от жемчужины. Таким образом, коллективизм и дух общины являются важной характеристикой мексиканского народа как нации, а также характерной чертой стейнбековского художественного стиля.

2. *Ориентированность на будущее. Сентиментальная утопия.* С момента появления жемчужины реальная жизнь для Кино теряет смысл, он начинает жить исключительно мечтами о будущем. Он хочет венчаться в церкви, отправить Кайотито в школу, купить жене обувь... Мечты кажутся ему настолько реальными, что выздоровление сына выходит из поля зрения, происходит подмена ценностей и духовная слепота. В фильме Кино рассказывает о своих сентиментальных желаниях и произносит монологи-мечты несколько раз; например, трижды герой повторяет их для Хуаны, и та готова сдаться. Если для американского общества характерен индивидуализм, свойственно давать оценки прошлому и мифологизировать его, то для традиционного мексиканского общественного сознания характерны коллективизм и вера в светлое будущее – пусть даже оно и останется утопическим.

3. *Мускулиность.* Несоответствие образа Хуаны на экране и в тексте вызывает недоумение. В новелле она и муж – это равные друг другу личности, а иногда Хуана даже духовно лидирует. К примеру: «Sometimes the quality of woman, the reason, the caution, the sense of preservation, could cut through Kino's manners and save them all» [16, с. 85]. В фильме женщина – это «немогущий сосуд», помощник сильного мужчины. Хуана отчетливо произносит слова: «I haven't got the strength» («У меня нет больше сил»). Кино-герой, напротив, сильный мужчина, ответственный муж и заботливый отец. Он не имеет права сомневаться и быть слабым, не имеет права ошибаться. Как справедливо заметила М. Р. Глэдштейн, в фильме Кино одновременно переносит обесилевших Хуану и Койотито на своих плечах. В тексте новеллы забота о сыне всегда лежала на женщине, создавая аллюзию на образ Богородицы с младенцем. Возможно, именно черно-белое исполнение фильма не способствовало реализации в картине библейской парадигмы. Ведь только описанию голубой шали Хуаны в момент побега семьи из поселка (голубой цвет является каноническим для изображения Божьей Матери) в новелле отведено несколько абзацев. Однако для мексиканского темперамента, ментальности и патриархального уклада нехарактерно равенство партнеров в семье; напротив, мужчина – это сильный, brutальный герой. Иначе зрители не узнали бы в Кино мексиканца. М. Р. Глэдштейн пишет: «Возможно, поскольку фильм снимался в Мексике, установки латинского мачо были слишком сильны, чтобы позволить жене быть образцом силы и мудрости» [14, с. 18]. Сила, мощь и brutальность Кино проявились в заключительных сценах: а) он решает спуститься ночью с горы и напасть на своих преследователей. Тем самым его типаж меняется из «преследуемой жертвы» на «героя-борца»; б) в финальной сцене (она отличается от новеллы отсутствием тела ребенка, завернутого в голубую шаль-плащаницу и лежащего на руках у матери, и всей тональностью скорби родителей) Кино и Хуана возвращаются в поселок победителями. Их шаг уверен, а глаза смотрят прямо. Герой предлагает жене выбросить жемчужину в море, она полагается на мужа. Крупный план сначала показывает лица героев, светлую радость, а потом опускается до уровня рук, и мы видим, как Кино крепко сжимает не ладонь, а запястье жены. В этом заключена вся мускулинная парадигма фильма.

4. *Национальная эстетика и колорит.* Режиссер Индио Фернадес, используя характерные для черно-белого кино средства образности, не пытался создать сказочную притчевую атмосферу идиллии на экране. Режиссеру было от чего отталкиваться в отношении зрительных образов. Дело в том, что впервые новелла была опубликована в декабре 1945 г. в журнале «The Woman's Home Companion» под названием «Жемчужина Вселенной» («The Pearl of the World»). Однако первое отдельное авторитетное издание вышло в 1947 г. в «Viking Press» и сопровождалось иллюстрациями знаменитого мексиканского художника Жозе Клементе Ороско (Jose Clemente Orozco). Новатора монументальной живописи, muralиста XX в., стоящего в одном ряду с Диего Риверой и Давидом Альфаро Сикеросом, увлекало со-

четание современной техники и эстетики доколумбовых мексиканских культур. Эта черта его живописи вдохновила сразу трех творцов: писателя-сценариста Дж. Стейнбека, режиссера И. Фернандеса и кинооператора Г. Фигероа (Gabriel Figueroa). Режиссер и оператор настолько точно перенесли иконографию Ороско на экран, что любимые контрастные цвета художника (белый и черный) превращаются в вариации сменяющих друг друга картин Ороско. Герои фильма одеты так же, как и герои фресок Ороско: в белые штаны и рубахи. Нельзя не заметить, что две иллюстрации из первого издания новеллы перешли в ленту фильма. Это фрагменты, когда Кино ныряет за жемчужиной, когда Хуана готовит кукурузные лепешки. Можно заключить, что художники отмечали и пытались передать красоту мексиканской национальной эстетики.

Фильм по сценарию Дж. Стейнбека стал успешным, собрал несколько престижных наград: режиссер Эмилио Фернандес получил на Венецианском фестивале кино «Золотого льва» в 1947 г.; кинооператор Габриэль Фигероа удостоен «Золотого глобуса» в 1949 г.; в 2002 г. фильм «Жемчужина» внесен в национальный кинореестр Соединенных Штатов для сохранения в качестве эстетически значимой культурной и исторической кинокартины.

Такому художественному и коммерческому успеху, кроме явной художественной ценности, способствовали следующие факторы: 1) Дж. Стейнбек пошел на значительные изменения, отказавшись от библейской парадигмы, возможно, по причине нежелания прибегать к излишней морализации, в которой его обвиняли даже после присуждения ему Нобелевской премии в 1962 г.; 2) Кино показан как мощный голливудский герой-борец, сильный мужчина, за которым нравится наблюдать зрителям; 3) отсутствие излишней реалистичности и насилия; в отличие от «Забытой деревни» «Жемчужина» не имеет, например, сцен кормления младенца или заключительной сцены текста новеллы, когда семья возвращается в поселок с отвердевшим телом Койотито; 4) наличие «Happy end». Концовка фильма выглядит как обретение радостной свободы от страстей и стяжательства, как победа духа над материей; 5) отражение стереотипных образов мексиканского этноса. Герои фильма говорят на английском языке (дабы увеличить зрительскую аудиторию), но с ярким характерным мексиканским акцентом, что в представлении американцев является ожидаемым стереотипом. Это относится и к внешнему виду. Крестьяне на экране в повседневности носят в большинстве своем белые одежды и традиционные сомбреро; 6) отказ от мистификации самой жемчужины. Он заключается в отказе от четких, живых музыкальных переходов, отождествляемых с песнями жемчужины, семьи и т.д., которые играли существенную роль в новелле, но, к сожалению, не были акцентированы на экране.

Отметим, что история Дж. Стейнбека была настолько притягательной, что в 2001 г. была сделана вторая версия фильма режиссером Альфредо Закариасом, однако уже без участия самого сценариста.

Наиболее успешной из экранизаций Дж. Стейнбека является картина «Вива, Сапата!» режиссера Элии Казана (1952). Примечательно, что сам режиссер был прекрасным и писателем, и сценаристом, и актером, а к моменту съемок «Вива, Сапата!» за его плечами уже были известные театральные постановки и такие популярные кинокартины, как «Трамвай “Желание”» по пьесе Теннесси Уильямса и «Джентельменское соглашение» (последняя кинокартина принесла режиссеру премию «Оскар»). Выбор Элией Казаном Дж. Стейнбека в качестве автора также не случаен. Во-первых, к 1952 г. режиссер уже снял картину «К востоку от Эдема» по одноименному роману Дж. Стейнбека; во-вторых, писатель изначально понимал, что пишет именно сценарий и именно для Голливуда; в-третьих, философская позиция Дж. Стейнбека была близка мироощущению Э. Казана (обоих обвиняли в лояльности коммунистам). Кроме того, режиссер видел, что Дж. Стейнбек, как никакой другой автор, чувствует законы, в рамках которых герой живет на экране.

Эпическая и кинематографическая драма «Вива, Сапата!» рассказывает о жизни и деятельности одного из лидеров Мексиканской революции (1910–1917) Эмилиано Сапаты. Во время визита к президенту Порфирию Диасу делегация мексиканских крестьян требует, чтобы он помог решить вопрос с помещиком, отобравшим у крестьян их земли и огорожившимся забором. Обещания Диаса не внушают доверия лидеру крестьян Эмилиано Сапате. Война смелого и легендарного борца за свободу, равенство и справедливость начинается в картине именно с этого момента. Однако сценарий не похож на летописную сводку событий революции: в нем поднимаются такие универсальные темы как любовь, свобода, личность, преданность, предательство и власть. Пафосное название и героические поступки коррелируют с сентиментальностью главных героев и натуралистичностью их образов. Добивается этого писатель благодаря соединению двух параллельных сюжетных линий: революционных событий и любовной истории с Хосефой – возлюбленной Эмилиано.

Киносценарий и фильм стали успешными, затронули множество вопросов, главными из которых были стейнбековское философское размышление на тему мечты, универсальной и национальной, а также позитивных и негативных факторов, способствующих ее не-/исполнению.

Рассмотрим некоторые паттерны универсальной и национальной мечты:

1. *Мир*. «Can piece be a dream? (Может ли мир стать мечтой?)» – задаются вопросом герои фильма (см.: [17]). Действительно, никто в США до Дж. Стейнбека не формулировал этот вопрос так четко

и определенно. Мифологизированная американская история представляла собой войну как нечто скоротечное, необходимое и оправданное. Можно утверждать, что Дж. Стейнбек – первый писатель в США, который *предложил мир* (в значении «отсутствие войны») в качестве одного из универсальных паттернов «мечты», без различия на американскую или мексиканскую.

2. *Земля* (Land) – это символ счастья, мечты, процветания, жизни и естественной среды обитания. Когда землю отбирают и лишают человека своего места, он, в том числе, и как биологическое существо, начинает за нее бороться, причем некоторые в этой естественной борьбе погибают. Тема «земли» характерна для молодых культур периода национального становления. Сделаем отступление и подчеркнем, что сравнение концепта «земли» у Дж. Стейнбека с этим концептом у К. Чорного (единственное в Беларуси исследование, затрагивающее данную тему, принадлежит А. М. Бутырчик (см.: [2]), у Я. Коласа, Я. Купалы, а также у других белорусских писателей мы считаем приоритетным направлением для дальнейших белорусско-американских сравнительных исследований литературных произведений. В сценарии личное счастье и благополучие уступает коллективной мечте о равной возможности иметь землю. Эмилиано Сапата выступает в роли Прометея, жертвующего жизнью ради благополучия сограждан.

3. *Сентиментальная личная мечта*, которая всегда приносится в жертву всеобщему благу. В творчестве Дж. Стейнбека любовные сцены крайне редки. Однако сценарий «Виват, Сапата!» и заключительный в творчестве писателя роман «Зима тревоги нашей» содержат весьма целомудренно написанные постельные сцены. Именно на семейном одре Эмилиано и Хосефа обсуждают совместные мечты. В этих мечтах нет ничего пафосного, их желания естественны и просты: земля, дом, дети. Однако невозможность исполнения человеческого личного минимума обнажает трагедию Эмилиано и всех мексиканцев в целом. Герой не имеет права на реальное воплощение семейных личных желаний до создания всеобщего глобального естественного порядка и удовлетворения нужд народа. Этим автор показывает, что личная мечта героя всегда приносится в жертву всеобщему благополучию. Дж. Стейнбек наделил Эмилиано не просто «сверхдушой», но еще изобразил его как героя-рыцаря, которому положена «дама сердца». Этой дамой становится Хосефа. Эмилиано добивается ее в первой части картины. Как истинный рыцарь, Сапата, святаясь, обязан покорить даму сердца. Его речь проста, коротка и красноречива. Можно выделить в ней три основные идеи:

– «Мужчина – это огонь, а женщина – это питающий его силой хворост»;

– «Любовь не может не быть куплена ни за что, кроме как за любовь» (аллюзия на слова из Книги Песни Песней Соломона: «...Если бы кто давал все богатство дома своего за любовь, то он был бы отвергнут с презрением» (Песн 8:7);

– «Того, у кого хорошая жена, хранят ангелы».

Их этих выражений вытекает библейская составляющая образа добродетельной жены: «Кто найдет добродетельную жену? Цена ее выше жемчугов» (Прит 31:10). В образе главного героя нет аллюзии на Христа (кроме как в его жертвенности на благо народа), по духу Сапата скорее напоминает ветхозаветных пророков, сильных личностей, идущих вразрез с правящими кругами и выступающих против поклонения «золотому тельцу».

Отметим, что Дж. Стейнбек выделил несколько *негативных моделей поведения*, которые не способствуют достижению «мечты»:

– *Сепарация*. “Fence”, или забор, как крах идеи «фронта», невозможность исполнения мечты. Если в фильме забор разделял захваченные богатыми мексиканскими землевладельцами территории, то позже мы видим разделение в более широком плане – разделение между землями Мексики и США. В момент съемок картины существовало и великое политическое разделение – железный занавес между США и СССР. Таким образом, забор – это не просто символ разделения, это символ тупика, когда заканчивается противостояние мнений и начинается физическое противостояние или силовой конфликт.

– *Братоубийство* (история о Каине и Авеле) как эмерсоновский фрактал гражданской войны. Библейская парадигма, являясь центральной в творчестве Дж. Стейнбека и фундаментальной для всей американской культуры, не могла быть не задействована в киноповествовании. Именно во время церковной службы Эмилиано делает предложение своей возлюбленной. А первая очень яркая сцена, в которой на экране появляется Библия, происходит в первую брачную ночь молодоженов. Эмилиано не может уснуть и признается жене в безграмотности. Хосефа утешает мужа и обещает научить его читать, на что Эмилиано властным криком приказывает Хосефе приступить к обучению незамедлительно. В первую брачную ночь супруга покорно вскакивает с кровати берет в руки Библию и учит мужа читать, начиная с вечных слов: «In the beginning...» (Gen 1:1). Однако эти отсылки к Библии являются лишь преамбулой стейнбековских рассуждений, которые подтверждают, что между понятиями «вера», «любовь» и «Отечество» писатель ставит знак равенства. В романе «К востоку от Эдема» Дж. Стейнбек обозначил и обосновал притчу о Каине и Авеле как историю всего человечества. Эта история повторяется в киносценарии: неслучайно год выхода книги и картины совпадают. Брат восстает против брата. Именно это переживает Эмилиано с Эуфемием, когда тот своим предательством словно вонзает нож в спину революцио-

неру. По иронии судьбы Эуфемио погибает в бою первым, позже убьют и самого Эмилиано. Мотив братоубийства Дж. Стейнбек реконструирует с целью предупреждения: в современных условиях зло будет наказано порождением еще большего зла.

Фактором *позитивной модели* поведения можно считать концепцию «Сверхдуши»:

– «*Over-Soul of Representative Man*», или «Сверхдуша» представителя человечества (героя). Философия Ральфа Эмерсона оказала значительное влияние на Дж. Стейнбека и не могла остаться незамеченной исследователями (R. DeMott, 1984; J. J. Conder, 1987, и др.) (см.: [18]; [19]). В триумфальном романе «Гроздь гнева» размышлениям об эмерсоновской концепции «Сверхдуши» отведена вся 28-я глава; идеи философии трансцендентализма были близки писателю и помогли достоверно передать в романе и на экране сущность таких понятий как *народность, солидарность, жертвенность и милосердие*. Поднимаемая Стейнбеком неоднократно проблема собственности является индикатором болезни общества, универсальной темой, которая была особенно актуальна в период противостояния капиталистической и коммунистической идеологий. Обладание отгораживает индивида и его «Я» от способности сопереживать неимущим. По словам писателя, «собственность сковывает ваше Я и навсегда отгораживает его от *Мы*» [20, с. 144]. В киносценарии Дж. Стейнбек опирался на эссе Р. Эмерсона «О Сверхдуше» (см.: [21]) и, безусловно, на его работу «Представители человечества» (1850; см.: [22]). Эмерсоновская «Сверхдуша», в нашем понимании, – это то целостное слияние природы и человека, где существует каждая отдельная человеческая личность, объединенная Божественным духом. Иными словами, это душа, сотканная из огромного количества обычных добрых и чистых душ, существующих нераздельно и неслиянно с природой. Этой душе можно быть сопричастным, можно в полной мере обладать ею. Однако обладают ею всецело лишь великие представители человечества – герои. Таким героем Дж. Стейнбек изобразил Эмилиано Сапата – великим представителем своего народа, обладающим «Сверхдушой», которую невозможно уничтожить. Заключительная сцена кинокартины завершается репликой: «Они не могут его убить! Разве можно поймать реку или убить ветер!» [17].

Таким образом, образ Эмилиано Сапато является квинтэссенцией не только эмерсоновского «представителя человечества», артуровского героя-рыцаря, но и библейского пророка. Дж. Стейнбек предложил «мир» в качестве универсального паттерна национальной мечты, чем во многом опередил свое время. Среди основных паттернов национальной мечты мексиканцев можно обозначить: «мир», «землю», «отсутствие сепарации», «сентиментальную личную мечту (образование, дом, дети)». Автор четко определил негативные (сепарация и братоубийство) и позитивные (объединение в эмерсоновскую модель «*Over-Soul of Representative Man*») модели поведения и в качестве компонентов, необходимых для процветания общества. Видимо поэтому картина «Виват Сапата!», совмещающая яркие национальные и универсальные мотивы, стала успешной. Легендарный Марлон Брандо в роли Эмилиано Сапато получил приз как лучший актер Каннского кинофестиваля (1952) и премию ВАФТА как лучший зарубежный актер (1953). В Голливуде картина также имела успех: Энтони Куинн получил премию «Оскар» за лучшую мужскую роль второго плана; в 1953 г. фильм получил четыре номинации на премию «Оскар»: лучший актер (Марлон Брандо), лучший сценарий (Джон Стейнбек), лучшая музыка (Алекс Норт), лучшая работа художников и декораторов (Лайл Уилер, Лиланд Фуллер, Томас Литтл, Клод Карпентер). Элия Казан позже был номинирован на премию Гильдии режиссеров США (1953).

Заключение. Исходя из результатов исследования, сделаем следующие выводы. 1. Идеи Дж. Стейнбека-сценариста во многом опережали время, поэтому актуальны для современников. Он создал новые формы и жанры для передачи характерных паттернов национальной культуры. Дж. Стейнбек первый среди американских писателей XX в., кто предложил «мир» в качестве универсального паттерна национальной мечты. 2. В экранизациях, как и в художественных текстах, Дж. Стейнбек прибегает к использованию библейских аллюзий, однако на экране, в угоду Голливуду, эти аллюзии перестают играть магистральную роль из-за излишней морализации происходящих событий. Религиозность является характерной чертой, присутствующей в той или иной мере в каждой картине, снятой по сценарию Дж. Стейнбека. 3. Голливудский счастливый конец и «дух оптимизма» при череде драматических событий также выступают особенностью стейнбековских экранизаций в отличие от одноименных его произведений. 4. Три из четырех авторских экранизаций существуют в любимом писателем художественном пространстве Мексики, однако национальные парадигмы, воссозданные на экране, имеют универсальное значение и применимы для иных культур. 5. Частое обращение писателя к общественным законам и отстаивание интересов уязвимых групп населения иногда воспринималось как выражение симпатий коммунистическому строю и идеям марксизма, однако все творчество Дж. Стейнбека доказывает ошибочность этого мнения. Его авторское видение социальных проблем основывалось прежде всего на классических американских идеях, таких как «Сверхдуша» Р. Эмерсона, на христианских догматах о милосердии, на собственных натуралистических, биолого-экологических взглядах, близких к воззрениям Т. Джефферсона, к мистическим отношениям между индивидуумами, землей и обществом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кремнева, А.В. Функционирование библейского мифа как прецедентного текста (на материале произведений Джона Стейнбека) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / А.В. Кремнева ; Алт. гос. ун-т. – Барнаул, 1999. – 22 с.
2. Бутырчук, Г.М. У пошуках Бацькаўшчыны: Вопыт тыпалагічнага доследу творчасці Джона Стейнбека і Кузьмы Чорнага / Г.М. Бутырчук. – Мінск : РІВШ, 2003. – 70 с.
3. Леонова, Н.Е. Семантика художественного пространства в произведениях Джона Стейнбека : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Н.Е. Леонова ; Моск. гос. обл. ун-т. – М., 2004. – 18 с.
4. Шакирова, Н.Р. Художественное функционирование «теории группы» в творчестве Д. Стейнбека 1930-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 03 / Н.Р. Шакирова ; Башк. гос. ун-т. – Уфа, 2006. – 22 с.
5. Приказчикова, Е.В. Перевод метафорических единиц на материале произведений Дж. Стейнбека : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10. 02. 20 / Е.В. Приказчикова ; Моск. гос. обл. ун-т. – М., 2009. – 26 с.
6. Жданова, Л.И. Писатель Джон Стейнбек и СССР : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 03 / Л.И. Жданова ; Моск. гос. ун-т имени М.В. Ломоносова. – М., 2016. – 21 с.
7. Morsberger, R. Steinbeck and the Stage / R. Morsberger // Short novel of John Steinbeck: Critical Essays with a Checklist to Steinbeck Criticism / ed. J.J. Benson. – Durham, NC : Duke UP, 1990. – P. 271–314.
8. *Forgotten Village* by Herbert Kline [Electronic resource]. – Режим доступа: <http://www.imdb.com/title/tt0033623>. – Дата доступа: 6.04.201700.
9. Shillinglaw, S. Steinbeck's *The Forgotten Village* [Electronic resource] / S. Shillinglaw. – Режим доступа: <http://www.steinbeckinstitute.org/forgotten.html>. – Дата доступа: 6.04.2017.
10. Steinbeck: A Life in Letters / eds E. Steinbeck and R. Wallsten. – N.Y. : Penguin Classics, 1975. – 908 p.
11. *The Pearl*. Film [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=rUSf9M0PZ8g>. – Дата доступа: 6.04.2017.
12. Benson, J.J. Hemingway the Hunter and Steinbeck the Farmer / J.J. Benson // *Michigan Quarterly Review*. – 1985. – Vol. 24. – No. 3. – P. 441–460.
13. Davidson, R.A. Hemingway, Steinbeck, and the Art of the Short Story / R.A. Davidson // *Steinbeck Quarterly*. – 1988. – Vol. 21. – No. 3–4. – P. 73–84.
14. Gladstein, M.R. Fish Stories: Santiago and Kino in the Text and Film / M.R. Gladstein // *Steinbeck Review*. – 2009. – Vol. 6. – No. 2. – P. 11–21.
15. Holy Bible: New King James Version, containing The Old and New Testaments. – Nashville : Thomas Nelson Publishers, 1982. – 834 p.
16. Steinbeck, J. *The Pearl* / J. Steinbeck. – N.Y. : The Viking Press, 1947. – 123 p.
17. *Viva Zapata!* Film, 1952. [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://putlockers.ca/viva-zapata-1952-full-movie-putlocker-megashare9.html>. – Дата доступа: 6.04.2017.
18. DeMott, R. Steinbeck's Reading: A Catalogue of Books Owned and Borrowed / R. DeMott. – N.Y. : Garland, 1984. – 239 p.
19. Conder, J.J. Steinbeck and Nature's Self: *The Grapes of Wrath*. *John Steinbeck, Modern Critical Views* / J.J. Conder. – N.Y. : Chelsea House Publishers, 1987. – P. 125–140.
20. Стейнбек, Дж. Гроздь гнева. Зима тревоги нашей / Дж. Стейнбек. – Минск : Ураджай, 1985. – 637 с.
21. Emerson, R.W. The Over-Soul from Essays: First Series (1841) [Electronic resource] / R.W. Emerson; ed. S. Whither. – Режим доступа: <http://www.emersoncentral.com/oversoul.htm>. – Дата доступа: 6.04.2017.
22. Emerson, R.W. The Representative Men. Seven Lectures / R.W. Emerson. – London : George Routledge &Co., Soho Square, 1850. – 143 p.

Поступила 21.04.2017

**NATIONAL AND UNIVERSAL IN THE CINEMATOGRAPHY:
THE MEXICAN SCRIPT WORKS BY JOHN STEINBECK**

R. SPOTO

The paper explores national and universal features of the Mexican screen versions of the works by J. Steinbeck and investigates his own scripts in chronological order: the documentary "Forgotten Village" directed by Herbert Kline, 1940; the screen version of the novel "The Pearl" by Emilio Fernandez, 1948; and the screenplay "Viva Zapata!" directed by Elia Kazan, 1952. The genesis of the author's style and cinematographic methods are viewed in the research, national and universal cultural patterns are defined. The main patterns of the Mexican national dream as "peace", "land", "absence of separation", "sentimental personal dream" (education, house and children) are represented in the paper. Fratricide and unity in the R. Emerson's model «Over-Soul» are clearly marked as negative and positive models of behavior, which are necessary for the wealth and prosperity of society. The writer is considered the first who made an attempt to offer "peace" as a universal pattern of the national dream, which is in many ways ahead of his time.

Keywords: screen adaptation, American culture, Mexican culture, J. Steinbeck, pattern, the *Forgotten Village*, the *Pearl*, *Viva Zapata!*.